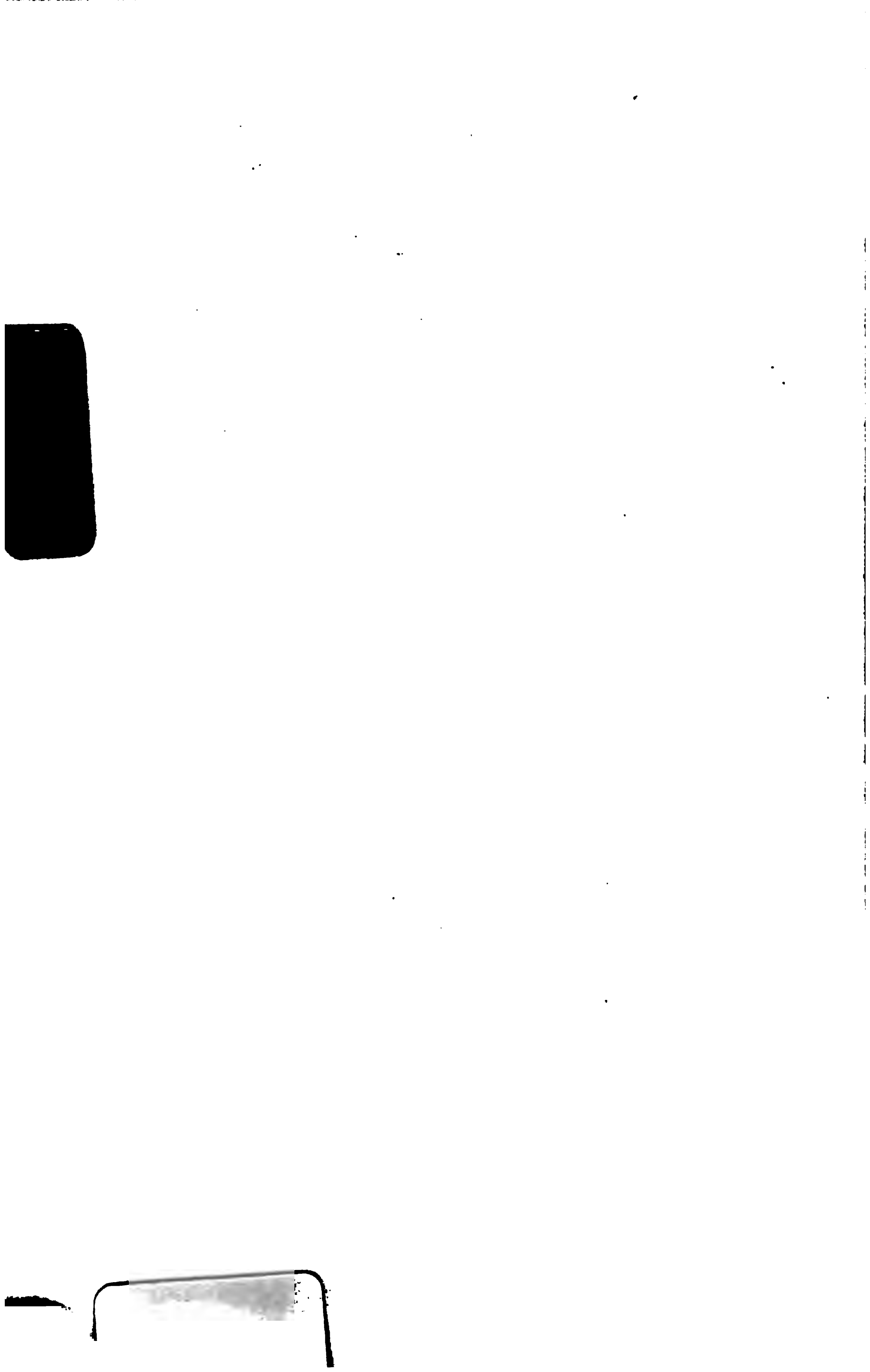


NAA

Zeitschri





Zeitschrift

für

[ve]rgleichende Litteraturgeschichte.

Begründet von **Max Koch.**

Herausgegeben

von

Dr. **W. Wetz** und Dr. **J. Collin**

Professor a. d. Universität Freiburg i. B. — a. o. Professor a. d. Universität Gießen.

Neue Folge. — Band XV.



BERLIN 1904
VERLAG VON EMIL FELBER.

Inhalt.

Abhandlungen.

Anregungen zur Analyse des Genie-Begriffes, im Anschluss an Kant.

Von Walter Kinkel.

Eine Ähnlichkeit unserer Zeit mit der Genieperiode des 18. Jahrhunderts ist unverkennbar und schon häufig aufgezeigt worden. Es sind besonders die Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst, welche zu einem solchen Vergleiche herausfordern. Heute, wie damals, zeigt sich eine Abkehr von ausgelebten Formen, eine Verachtung althergebrachter Regeln und Gesetze, ein heisses Verlangen nach Neuem, Originellem, ja teilweise eine Originalitätssucht um jeden Preis. Ein echtes Genie-Treiben! So muss uns denn, wenn wir unsere Zeit verstehen wollen, das Rätsel des Genies besonders am Herzen liegen; und in der Tat zeigt sich, dass heute, ebenso wie in der Genie-Epoche des 18. Jahrhunderts, sich das allgemeine Interesse dem Problem wieder zuwendet.[1]) Auch die folgende Untersuchung beschäftigt sich mit dem Genie-Begriff; sie erhebt aber weder den Anspruch auf eine völlige Lösung des Problems, noch auf Originalität; der Verfasser ist vielmehr überzeugt, dass Kants Untersuchungen, wie sie in seiner *Kritik der Urteilskraft* vorliegen, noch immer das Beste und Tiefste sind, was über diesen Gegenstand geschrieben ist. Insbesondere ist es die (wenn ich mich so ausdrücken darf) objektive Methode Kants, welche ihn zu fruchtbaren Resultaten gelangen liess.[2]) Diese Methode steht im vollen Gegensatz zu der rein

---

[1]) Die Zahl der modernen Schriften, welche sich mit dem Wesen des Genies beschäftigen, ist gross; H. Türcks Buch liegt bereits in fünf Auflagen vor, obgleich hier kaum eine Lösung des Problems zu finden ist.

[2]) Otto Schlapp freilich in seinem Buch: *Kants Lehre vom Genie*, Göttingen 1901, ist anderer Ansicht. Nachdem er in der Einleitung gesagt hat: „Es ist dabei charakteristisch, dass es dem deutschen Geiste zufiel, nicht nur in Goethe den Typus des modernen genialen Menschen zu schaffen, sondern auch durch Kant den Begriff dieser Genialität philosophisch zu begründen und zu verwerten", und es überhaupt an Lobsprüchen Kants nicht hat fehlen lassen, ist man einigermassen überrascht, zu lesen: „Zweifellos hat das hohe Alter Kants bei Abfassung der „*Urteilskraft*" sich in einem dem moralischen entsprechenden ästhetischen Rigorismus hier und da zum Nachteil seiner Lehre geltend gemacht" und: „das Genie ist für den alternden Kant im Grunde kein kongenialer Gegenstand". Es kann denn auch nicht wundernehmen, dass Schlapp die Lehre Kants in der *Kritik der Urteilskraft* voller Widersprüche

subjektiven, psychologischen Methode, welche man heute allgemein bevorzugt. Kant charakterisiert das Genie, wie wir sehen werden, durchaus von seinem Produkt her, resp. von der ästhetischen Idee, welche das Produkt des Genies vor jedem anderen auszeichnet. Heute liebt man es vom genialen Subjekt auszugehen; aber da stösst man auf Rätsel über Rätsel; und die Psychologie zeigt sich im wesentlichen noch machtlos. Natürlich kann auch Kants Methode der Psychologie nicht entraten; aber wenn gefunden wird, was das Wesentliche am Produkt des Genies ist, so ist damit auch ein Anhaltspunkt für das Wesen des Genies selbst gefunden; und die psychologische Analyse dient hier nur zum Ausgangspunkt.

Das ästhetische Urteil beruht nach Kant auf der subjektiven Zweckmässigkeit eines Gegenstandes der Anschauung, d. h. einer Zweckmässigkeit für das Subjekt (die demnach auf keinem vorhergehenden Begriff vom Objekt beruht). Diese Zweckmässigkeit des schönen Gegenstandes besteht in seiner Angemessenheit an unser Erkenntnisvermögen: er versetzt unsere Geisteskräfte in ein harmonisches Spiel; Einbildungskraft und Vernunft werden zu einer freien Einheit verbunden.[1]) Hierauf beruht die ästhetische Lust. — An diese Bestimmungen mussten wir kurz erinnern, weil sie zum Verständnis der Lehre vom Genie erforderlich sind.

Wir finden nun zwei Definitionen des Genies bei Kant, welche einander fordern und ergänzen. Es heisst da 1. „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt" (*Kr. d. U.* S. 181); sodann 2. „Man kann das Genie auch durch das Vermögen ästhetischer Ideen erklären" (a. a. O. S. 242). Die zweite Definition macht die erste erst verständlich. Das Hauptkennzeichen des Genies ist sein Vermögen ästhetischer Ideen.

Wir müssen uns daher zunächst über den Begriff der Idee bei Kant Klarheit zu verschaffen suchen. Kant unterscheidet die Vernunft-Idee von der ästhetischen Idee. Die erstere geht durch Begriffe auf das Unbedingte, auf die Einheit aller Bedingungen des gegebenen Bedingten. So ist z. B. unsere Erfahrungserkenntnis der Welt immer unvollkommen, bedingt; wir besitzen keine abgeschlossene Erkenntnis der Welt. Der Weltbegriff aber, als Vernunftbegriff oder Idee, umfasst die Erfahrung

---

findet. Das bei einem Werk, von dem Schiller sagte: „sein klarer, lichtvoller Inhalt reisst mich hin"! Über der historischen Kleinarbeit ist Schlapp der Blick fürs Ganze verloren gegangen.

[1]) Vgl. *Kritik der Urteilskraft* VII. (Wir zitieren nach der 2. Auflage.)

als abgeschlossenes Ganzes; die Welt wird hier als einheitliches Ganzes vorgestellt. Die Vernunft-Idee ist berechtigt und notwendig als regulatives Forschungsprinzip; als solches dringt sie auf die Einheitlichkeit und Einheit der Erkenntnis und hat heuristischen Wert. Wird dagegen die Vernunft-Idee selbst als ein Objekt der Erkenntnis und als ein gegebener Gegenstand betrachtet, so ist das ein dogmatischer Missbrauch der Vernunft, weil zur Erkenntnis immer Begriff und Anschauung gehört; das Unbedingte aber (z. B. die letzte Ursache der Welt) kann nicht Gegenstand einer möglichen Anschauung sein. Bei der Vernunft-Idee kann also nie dem durch sie ausgedrückten Begriff eine korrespondierende Anschauung gegeben werden. Die wichtigste Vernunft-Idee ist die praktische Idee der Freiheit; auch diese ist ein regulatives Prinzip für unser Handeln, welches uns lehrt, den Menschen niemals nur als Mittel, sondern immer zugleich auch als Selbstzweck zu behandeln. — Was nun die ästhetische Idee angeht, so kann bei ihr umgekehrt der Begriff der Anschauung nicht folgen. „Unter einer ästhetischen Idee ..... verstehe ich“ — sagt Kant — „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“ (*Kr. d. U.* S. 192 ff.). „Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann“ (a. a. O. S. 240). Wenn so die ästhetischen Ideen den Vernunft-Ideen auf den ersten Anblick völlig entgegengesetzt zu sein scheinen, so wird doch andererseits von ihnen gesagt, dass sie „zu etwas über die Erfahrung Hinausliegendem wenigstens streben und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe (intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchen, welches ihnen den Anschein der objektiven Realität gibt ....“ (S. 193—194). Es kann uns dieser Zusammenhang der ästhetischen Idee mit der Vernunft-Idee auch nicht überraschen, wenn wir uns daran erinnern, dass ja der schöne Gegenstand Einbildungskraft und Vernunft in ein freies harmonisches Spiel versetzen, also doch auch die Vernunft anregen muss. Demgemäss heisst es von den ästhetischen Ideen, sie seien „nach einem bloss sujektiven Prinzip der Übereinstimmung der Erkenntnisvermögen untereinander (der Einbildungskraft und des Verstandes) auf eine Anschauung bezogen“ (S. 239). Die ästhetische Idee sucht gleichsam den Ausdruck für die Vernunft-Idee; der Künstler darf wagen, was dem Forscher stets versagt bleibt, das Unaussprechliche, das Unerforschliche zu sagen, d. h. in einer Anschauung darzustellen. Freilich lässt sich der Vernunft-Idee nie eine genau entsprechende Anschauung

1*

unterlegen; aber die Anschauung, welche der ästhetischen Idee zum Grunde liegt, gibt auch dem Bewusstsein nur gleichsam die Richtung auf das Unbedingte, auf die Vernunft-Idee und erhebt nicht den Anspruch auf Erkenntniswert. Ja es ist nicht einmal streng genommen die Aufgabe der ästhetischen Idee, eine bestimmte Vernunft-Idee zu erwecken, sondern nur die Vernunft selbst zu befreien. Wir sehen hier recht deutlich, was die ästhetische Idee bezweckt; sie wird um so vollkommener sein, je vollkommener die innere Harmonie des Gemütes ist, die sie erzeugt, je reichhaltiger die Gedankenfülle, die durch sie erweckt wird, und je freier sich der Mensch durch ihre Macht von der Notwendigkeit des sinnlichen und sittlichen Zwanges fühlt, weil Sinnlichkeit und Sittlichkeit durch sie versöhnt sind. Die ästhetische Idee ist nicht gleichbedeutend mit der sittlichen Idee der Freiheit, aber sie bringt, je trefflicher sie ist, um so sicherer das Gefühl der Freiheit in uns hervor. In diesem Gefühle der Freiheit (welches übrigens, wie Schiller schon gezeigt hat, der Dichter z. B. auch dann erzeugen kann, wenn er einen lasterhaften Helden erwählt oder die Tugend zu Grunde gehen lässt; denn die Aufgabe des Künstlers ist nicht die des Sittenpredigers) besteht aber jenes Spiel der Erkenntniskräfte, von dem Kant spricht, und welches auch Schiller als die Grundlage des Schönen anerkannt hat. Die ästhetische Idee muss den Menschen mit sich selbst versöhnen und geeignet sein, „alle Richtungen des Bewusstseins zu einer Einheit zu formen, zu der Harmonie des Gefühls zu verflössen“, wie sich Cohen ausdrückt.[1]) So wird denn auch schon von Kant die Wirkung der Dichtkunst (die ihm vornehmlich eine Kunst des Genies ist) wie folgt geschildert: „Sie erweitert das Gemüt dadurch, dass sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffs unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen diejenigen darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also zu ästhetischen Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüt, indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen lässt …“ (S. 215). Hier erinnern wir uns an Schillers Begriff der Poesie, „der kein anderer ist, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben“.[2])

Die ästhetische Idee wendet sich überall an den ganzen Menschen; ihre Verwandtschaft mit der Vernunft-Idee liegt also freilich darin, dass sie auch zu einer Totalität strebt; aber diese Totalität ist eine ganz

[1]) H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik.* Berlin 1889. S. 271.

[2]) *Über naive und sentimentale Dichtung,*

andere als die der Vernunft-Idee. Während die Vernunft-Idee eine Totalität der Erkenntnis erstrebt, bezieht sich die ästhetische Idee auf die Totalität des menschlichen Gemütes. Durch ein echtes und rechtes Kunstwerk, in dem sich die ästhetische Idee ausspricht, werden wir im Innersten bewegt, aber nicht zerrissen, sondern befreit. Jean Paul hat ganz recht, wenn er sagt: „Das Talent stellt nur Teile dar, das Genie das Ganze des Lebens . . . . .“[1]) Schiller, der die Lehre Kants wie kaum ein zweiter durchdrungen und verstanden hatte, spricht sich in einem Brief an Goethe (vom 27. März 1801) wie folgt über das Wirken der ästhetischen Idee im Genie aus: „Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Total-Idee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, deucht mir, besteht eben darin, jenes Bewusstlose aussprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt zu übertragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Notwendigkeit darstellen.“ Jeder echte Künstler von Genie, auch z. B. der Landschaftsmaler, der scheinbar nur die Natur nachahmt, trägt in sein Kunstwerk ästhetische Ideen, wie schon Goethe ausgesprochen hat: „Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee, ohne sich's deutlich bewusst zu sein“ (*Reflexionen und Maximen*).

Vom Begriff der ästhetischen Idee aus will also das Problem des Genies verstanden sein; denn die Fähigkeit zur ästhetischen Idee charakterisiert das Genie. Alle anderen Eigenschaften, die man dem Genie sonst noch zuschreibt, können nur von hier aus begriffen werden. Kehren wir zu jener ersten Definition zurück, wonach das Genie das Talent ist, welches (oder durch welches die Natur) der Kunst die Regel gibt. Diese Definition verlangt vom Genie vor allen Dingen Originalität; denn das Genie gibt die Regel, es empfängt sie nicht. Was kann denn das für eine Regel sein? und worin kann denn die Originalität des Genies wurzeln? Offenbar kann die Regel nicht das Technische der Kunst betreffen; denn dies gestehen alle zu: das Technische muss auch vom Genie erst erlernt werden. Es gibt keine Kunst, sagt Kant, „in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefasst und befolgt werden kann“ der Kunst zu Grunde liegt. Hiervon machen sich nur Scheingenies frei. Dies schliesst natürlich nicht aus, dass nicht auch einmal durch das Genie eine Neuerung und Verbesserung im Technischen herbeigeführt wird (nachdem es sich die übliche Technik angeeignet und

[1]) *Vorschule der Ästhetik* § 14.

sie überwunden hat); aber seinen Anspruch auf Genialität und Originalität wird keiner hierauf gründen wollen. Die Originalität des Genies kann nur auf dem Gebiete der ästhetischen Idee liegen; und die Regel, welche das Genie gibt, kann demnach auch nicht eine technische Vorschrift sein; „sondern die Regel muss von der Tat, d. i. dem Produkt, abstrahiert werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen. Wie dies möglich sei, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat“ (*Kr. d. U.* S. 185). Hat aber nicht Goethe sich in einem bekannten Ausspruch über die Originalitätssucht lustig gemacht? „Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers: er hat alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müsste! Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Originalgenies meistens Reminiszenzen; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachweisen können“ (*Refl. u. Max.*). Bekannt ist auch, wie frei Goethe selbst in der Aneignung des Stoffes zuzeiten verfuhr (z. B. *Clavigo*, dem die Memoiren des Beaumarchais zu Grunde liegen); wer wird aber trotzdem Goethe die Originalität abstreiten? Und andererseits ist es doch auch Goethe, welcher den Künstlern zuruft: „Suchet in euch, so werdet ihr alles finden, und erfreuet euch, wenn da draussen, wie ihr es immer heissen mögt, eine Natur liegt, die Ja und Amen zu allem sagt, was ihr in euch gefunden habt.“ Es liegt eben die wahre Originalität nicht im verarbeiteten Material, sondern in der ästhetischen Idee, die dadurch ausgedrückt wird. Aber auch die Idee mag dem Künstler beim Studium fremder Kunstwerke aufgehen; dennoch (sofern er nicht zum Nachäffer wird) muss sie stets sein Eigenstes bleiben. Wo aber keine originellen ästhetischen Ideen mehr auftreten, ist die Kunst im Verfall. Michelangelo hat viele Nachäffer, wenig Nachahmer gefunden. Man gebrauchte die Formen, die ihm zum Ausdruck seiner ästhetischen Ideen dienten, weiter und hatte seine Ideen nicht mehr. Die Kunst hat hier recht gezeigt, dass es sogar verderblich sein kann, wenn das Genie im Technischen die Regel gibt. Die ästhetische Idee muss dem Künstler Gesetz sein, dem sich das Technische unterordnet.

Wenn die Eigentümlichkeit des Genies in den von ihm dargestellten ästhetischen Ideen liegt, wird man auch jedes einzelne Genie nur dadurch tiefer in seinem Wesen erkennen können, dass man den ästhetischen Ideen in seinen Werken nachforscht. Die historische Untersuchung, von wem z. B. Goethe seinen Stoff zu diesem oder jenem Werk ent-

lebnt hat; von wem er in den verschiedenen Perioden seines Lebens beeinflusst worden ist; welche Werke er kannte; welche speziellen Lebensverhältnisse das Zustandekommen eines Werkes bedingten — so interessant und wissenswert dies alles ist, es kann doch zur Erkenntnis des Genies Goethes nur indirekt beitragen. Man muss das Genie unmittelbar aus seinen Werken selbst zu verstehen suchen.

Immer hat man das Genie als etwas Geheimnisvolles, ja fast Übernatürliches angesehen. Das Genie ist der „Genius" im Menschen, der göttliche Begleiter, der ihm bei der Geburt mitgegeben wird. So sagt z. B. Herder: „Sokrates glaubte einen Genius zu haben, der neben ihm wachte. Könnte man nicht sagen, dass alle grossen Männer einen haben, der sie auf der Bahn führt, die ihnen die Natur gezeichnet hat, der... alle ihre Sensationen, Ideen, Bewegungen lenkt..., der die Seele ihrer Seele ist?"[1]) Man betont mit Vorliebe, dass das Genie unbewusst schafft. Goethe bekennt: „Ich glaube, dass alles, was das Genie als Genie tut, unbewusst geschehe" (Brief an Schiller vom 6. April 1801); und so lesen wir auch bei Jean Paul: „Das Mächtigste im Dichter, welches seinen Werken die gute und böse Seele einbläst, ist gerade das Unbewusste." Auch bei Kant heisst es, dass „der Urheber eines Produktes, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiss, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmässig auszudenken und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmässige Produkte hervorzubringen" (*Kr. d. U.* S. 182). Das Genie wirkt als Natur; und freilich birgt dieser Ausdruck der Rätsel genug. „Übrigens aber ist der Mensch ein dunkles Wesen" — sagt Goethe — „er weiss nicht, woher er kommt, noch wohin er geht, er weiss wenig von der Welt und am wenigsten von sich selber."[2]) In psychologischer Hinsicht ist wenig genug gesagt, wenn wir aussprechen, dass die menschliche Natur aus dem Genie wirkt, dass die Idee der Menschheit in ihm lebendig ist; und es zeigt sich, dass dem Genie recht eigentlich nur beizukommen ist, wenn man von seinen Werken ausgeht, darinnen sich seine ästhetischen Ideen offenbaren. F. Brentano hat das Wesen des Genies psychologisch in einer stark ausgebildeten „ästhetischen Empfindlichkeit" begründen wollen,[3]) welche bewirkt, dass der geniale Mensch unter den ihm, vermöge des gewöhnlichen, assoziativen Verlaufs zu-

[1]) Vgl. das Wörterbuch der Gebrüder Grimm, Band IV, S. 3403.

[2]) Gespräch mit Eckermann vom 10. April 1829.

[3]) *Das Genie.* Vortrag. Leipzig 1892. S. 28 ff.

strömenden Gedanken die ästhetisch wirksamen besonders leicht zu erkennen vermag. Aber, einmal ganz davon abgesehen, dass ja hier die produktive Seite des Genies ganz unberücksichtigt bleibt (es kann einer die grösste ästhetische Empfindlichkeit besitzen und doch zum künstlerischen Schaffen völlig unfähig sein), so scheint mir hier das Problem nur hinausgeschoben, nicht gelöst zu sein; denn die „ästhetische Empfindlichkeit" enthält ja das ganze Problem wieder in sich.

Solange wir daher den Ausdruck „Die Natur wirkt aus dem Genie" psychologisch fassen, so deuten wir nur ein Rätsel an, dem auch die moderne Psychologie sich noch nicht gewachsen gezeigt hat. Aber zur objektiven Charakteristik, die von den Werken des Genies ausgeht, um so die Kennzeichen des Genies festzustellen, trägt auch dieser Ausdruck wesentlich bei. Es gilt nicht nur vom Dichter das Wort Schillers, dass der Dichter der Bewahrer der Natur sei, sondern vom Genie überhaupt; es bewahrt die menschliche Natur in seinen Werken. „Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von aussen), sondern der Mensch (Natur von innen)", sagt Goethe (*Refl. u. Max.*). Der letzte ästhetische, unbedingte Zweck besteht eben darin, „unsere Erkenntnisvermögen zusammenstimmend zu machen" (*Kr. d. U.* S. 242), und den finden wir, vermöge der ästhetischen Ideen, im Kunstwerk des Genies erfüllt. Es vermag die ganze menschliche Natur in uns anzusprechen, weil es sie in sich enthält. — Und so scheint mir die Definition, welche das Wesen des Genies in das Vermögen ästhetischer Ideen verlegt. noch heute die beste zu sein.

Morgenland und Abendland.

Von Paul Horn.

In einer Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte wird man von einem „Morgenland und Abendland“ überschriebenen Aufsatze natürlich nur eine Berücksichtigung gemeinsamer oder abweichender literarischer Züge beider erwarten. Wir ziehen für die folgenden Ausführungen selbst die Grenzen noch etwas enger, indem wir aus dem Orient eines seiner literarisch wichtigsten Kulturländer herausgreifen, dessen Anschauungen allerdings eine gewisse Allgemeinheit vertreten: Persien. Eine Schilderung der Literatur Persiens gilt nämlich nicht etwa einem Spezialgebiete, sondern persischer Geschmack, persische Dicht- und Darstellungsweise sind viele Jahrhunderte lang wenigstens für den gesamten islamischen Orient massgebend gewesen.

Ich habe unlängst die Literatur Persiens von ihren ältesten Denkmälern, den Gâthâs des Religionsstifters Zarathuschtra, an bis zu den Reisetagebüchern des Schâhs Nâçireddîn herab deutschen Lesern zu schildern versucht (Erster Halbband des VI. Bandes der in C. F. Amelangs Verlag zu Leipzig erscheinenden *Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen,* 1901). Ein Orientalist hat das *Geschichte der persischen Literatur* betitelte Buch von vornherein als eine solche nicht gelten lassen wollen, weil ich nur eine Literatur-„Beschreibung“ geboten hätte. Ich hätte, meint er, wie Wilh. Scherer zugleich eine Geschichte des Landes schreiben müssen, wenn ich meiner Aufgabe hätte gerecht werden wollen.

Da haben wir nun gleich einen der fundamentalen Gegensätze zwischen „Morgen- und Abendland“, von denen wir hier einige zur Sprache bringen wollen — andere allgemeine hat vor kurzem H. Frank in seinem ebenso betitelten Buche (Leipzig, H. Seemann Nachfolger, 1901) geistreich behandelt. Die Literatur hat im Orient herzlich wenig mit der Geschichte der Völker zu tun. Ich habe auch einmal eine persische Geschichte in islamitischer Zeit geschrieben (im *Grundriss der iranischen Philologie,* herausgegeben von Wilh. Geiger und Ernst Kuhn, Band II, S. 551f., Strassburg 1900) und dabei Seitenblicke auf die literarischen Bestrebungen der einzelnen Perioden natürlich nicht vergessen. Aber ausser Namen und Titeln war da nichts Besonderes zu vermelden. Unter politischer Demütigung dichtet der Orientale genau so wie während der höchsten

Machtentfaltung seines Landes, der Fürst dichtet ebenso wie der Bettler. Charakteristische Beispiele hierfür sind der Welteroberer Sultân Machmûd von Ghazna oder ein skrupelloser Blutvergiesser wie der türkische Sultân Selîm I., die sich in ihren Versen als die zahmsten, Süssholz raspelnden Salondichter gebärden, weil das eben die Mode der Liebeslyrik war, die sie pflegten. Omar Chajjâm hätte seine Vierzeiler ebensogut ganz wo anders als in Nîschâpûr dichten können — nur musste er allerdings seines Lebens vor der ihm nachstellenden Geistlichkeit sicher sein — und Saadîs „Duft-" oder „Rosengarten" hätten auch am Mongolenhofe statt in der beschaulichen Stille von Schîrâz entstehen können.

Ein Dichter von heute dichtet im Orient im Grunde genau so, wie es sein Vorgänger vor 1000 Jahren tat, Form und Empfindungsweise sind künstlich seit Anbeginn festgelegt. Epochen der Entwicklung gibt es nicht, wenigstens keine derartigen, dass man eine geschichtliche Darstellung der Literatur darauf aufbauen könnte. Die „klassische" Mode ist von allem Anfang an bis zur Gegenwart beibehalten. Das war übrigens in meinem Buche ausdrücklich hervorgehoben, wie auch z. B. ein so gewichtiger Umschwung, wie das Erstarken des persischen Nationalgefühls in Folge des Aufkommens der Abbassiden, angedeutet ist. Für die Türkei liegen die Dinge allerdings anders. Da hat sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Moderne entwickelt, neben der sich jedoch auch die alte klassische Weise noch erhält (vgl. meine Skizze über *Die türkische Moderne* im IV. Bande der oben erwähnten *Literaturen des Ostens*, Leipzig 1902).

„Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet",

konnte also ein persischer Dichter eigentlich nie von sich sagen, und nur sehr wenige (wie etwa Omar Chajjâm) mochten sich die weiteren Zeilen von Goethes Harfner aneignen:

„Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet";

die so mühsam errungene Kunstfertigkeit, die zum Dichten gehörte, musste mehr als anderswo vor allem nach klingendem Lohne streben.

„Wen die Natur zum Dichter schuf, dem lehrt sie auch zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung
Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung" —

beginnt Platen seine Definition des Dichters in der Parabase nach dem zweiten Akte der *Verhängnisvollen Gabel*. Dass die Natur an der Entwicklung eines Dichters viel Anteil habe, glaubt der Orientale kaum; denn bei ihm will das Dichten gelernt sein.

„Ihm (dem Dichter) dient, was hoch und niedrig ist, das nächste wie das Fernste“ — das können wir wohl bei unseren Dichtern beobachten, der Morgenländer dagegen erkennt eigentlich nur das Hohe an.. Aus Goethes Munde wird auch ein Sprüchlein wie das parabolische „Eins wie's Andre“:

„Die Welt ist ein Sardellensalat;
Er schmeckt uns früh, er schmeckt uns spat:
Zitronenscheibchen rings umher,
Dann Fischlein, Würstlein, und was noch mehr
In Essig und Öl zusammenrinnt,
Kapern, so künftige Blumen sind —
Man schluckt sie zusammen wie Ein Gesind“

ehrfürchtig hingenommen. Wenn der Orientale zu ähnlichem Kleinen herabzusteigen wagt, wie etwa Bushâq aus Schîrâz:

„Ein Festgericht ist Zwiebelfleisch und Fadennudeln,
Und unser Leben eine schöne, lange Wurst.
Wohl dem, der alle drei stets darf zusammen essen,
Ihm ist das ganze Leben wie ein ew'ges Fest“ —

so muss er sich, um damit Anklang zu finden, erst ein eigenes derartiges Genre zurecht machen und es zu einer besonderen Manier ausbilden (s. S. 128 f. meiner persischen Literaturgeschichte).

Ben Akiba war ein Orientale. Sein Wahrspruch: „Alles schon dagewesen“ gilt auch in hervorragendem Grade für die Literatur. Unsere Modernen (Arno Holz) wollen den Reim beseitigen, weil auf diesem Gebiete nichts Neues mehr zu leisten sei. Jeder mögliche Reim, auch der entlegenste, sei doch schon mindestens einmal von irgend jemandem verwandt worden, und ausserdem liege die Gefahr nahe, dass der Gedanke unter dem äusseren Geklingel leide. Der Orientale hat für solchen Ideengang kein Verständnis. Bei der ungeheuren, sich ewig in den alten Geleisen bewegenden dichterischen Produktion des Morgenlandes wird da wohl überhaupt bald kein neuer Gedanke mehr möglich sein. Darein fügt man sich aber mit der Ergebung, die man allen Dingen gegenüber beobachtet. Man hat ausserdem so viel geistige Beweglichkeit, dass man sich an dem wiederholten Alten jedesmal von neuem zu freuen vermag. Höchst bezeichnend ist es doch, dass nicht einmal der Gedanke der ersten Strophe von Hâfiz's berühmtestem Gasele:

„Nähme der Schirazer Türke
Hold mein Herz in seine Hand,
Schenkt' ich seinem Indermaale (Schönheitsflecke)
Buchara und Samarkand“ (von Rosenzweig-Schwannau)

originell ist. Schon in Firdausîs Schâhnâme heisst es von der schönen Sepinûd:

„Ihr Schönheitsfleck ist Indien wert.“

Aber erst Hâfiz' Wiederholung einer alten Idee hat allgemein durchgeschlagen und den Dichter sogar in die berühmte, aber chronologisch unmöglische Beziehung zu Tamerlan gebracht. Auch andere gefeierte Hâfizsche geflügelte Worte sind nicht originell, ganz abgesehen von offenbaren Wiederholungen schon Omar Chajjâmscher Gedanken. Der bekannte Vers:

„Wie kann ich mich der Liebe freu'n, klingt — wie Geläut der Karawane —
Die Mahnung immer mir ins Ohr: Nun rüste dich zur Scheidestunde!" (Bodenstedt)

hat ebenfalls bereits im Schâhnâme sein Vorbild:

„Häng' nicht dein Herz an irdischen Tand,
Wo immer doch die Pauke (der Karawane) mahnt:
Heda! Steh auf! Dein Bündel schnür!
Im Grab erst findest Ruh' du hier" (Calcuttaer Ausgabe S. 2080, 9—10).

Auch bei uns wird „das heilige Feuer" stets von einigen wenigen Auserwählten „gehütet" werden, der „rote Faden" wird sich in alle Ewigkeit durch alles mögliche „hindurchziehen" u. dgl. m.; bei dem Orientalen ist aber der Schatz solcher zum Allgemeingut werdenden Floskeln derartig unbegrenzt, dass ihm sogar ganz individuelle Prägungen unbefangen einverleibt werden.

Indes auch der Orientale kennt Leistungen, die man, wie der Kunstausdruck heisst, nicht „beantworten", d. h. nicht übertreffen kann, während man sonst einen Vorgänger gern zu übertrumpfen sucht. Wir werden da freilich manchmal anderer Ansicht sein. Z. B. bei den folgenden Anfangszeilen einer Kasside des Dichters Selmân aus Sâwe († 1377/78) auf die Fürstin Dilschâd Chatun (die Mühe einer gereimten Übersetzung würde sich hier nicht lohnen):

„Im Geschmeidekasten deiner Lippe liegt bares Geld
(deine Perlenzähne, die so gut wie bares Geld sind),
Ein kostbares Gut an heimlichem Orte.
Als Rubinschloss liegt vor jenem Schmuckkasten deine Lippe
Und dein Ambragrübchen als Siegel darauf."

Die ganze Kasside hatte ihrem Dichter als Honorar die Einkünfte zweier Dörfer im Distrikte von Rei (dem alten Rhagae) eingetragen. Ein persischer Literarhistoriker meint aber, schon diese vier Zeilen seien mit ganz Rei nur knickerig belohnt.

Regierende Herren waren für die krassesten Schmeicheleien empfänglich; wenn sie gut bezahlt wurden, leisteten selbst die ersten Dichter darin das nach unseren Begriffen Menschenunmöglichste. Die Produkte einer solchen „Reptilienpresse" sind aber sehr häufig ihre Opfer wert gewesen; denn oft genug sind ganz minderwertige Herrscher mit einem derartig erdichteten Glorienschein auf die Nachwelt gekommen,

dass der Historiker heute nur mühsam das übermalte Bild zu reinigen vermag.

Auch für die Feinheiten des folgenden Vierzeilers Lutfullâhs aus Nîschâpûr († 1413/14) fehlt uns das Verständnis, schon weil uns die übertragenen Bedeutungen der einzelnen Worte entgehen (auch hier genügt eine prosaische Übersetzung):

„Die Rose gab vorgestern ihren Türkispanzer dem Winde (sie hat die grünen Knospenhüllblätter gesprengt, ist also aufgeblüht),
Gestern fiel die Rubinrüstung der Tulpe zur Erde (sie ward entblättert);
Das Wasser des Grases (der Tau) gab heute den Azurdolch hin,
Der Granat des Speeres (vergossenes Blut?) erweckt morgen Lotusfeuer (Kummer?).“

Ein Dichter erklärte diese Verse von vornherein für unnachahmlich („nicht beantwortbar“), und ein anderer soll sich denn auch ein volles Jahr lang vergebens auf eine „Antwort“ besonnen haben. Aber die ganz besondere Feinheit liegt doch nur darin, dass in jeder Zeile je eine Waffe, Farbe, Blume, ein Tag und Edelstein (diese sind mit den Worten für die Farben identisch) sowie endlich eins der vier Elemente vorkommt. Man wird nun die Pointe des nächsten Vierzeilers verstehen, in dem Lutfullâh sich selbst „beantwortet“ hat:

„In Merw entzündete vorgestern die Tulpe Feuer (es ward alles feuerrot),
In Balch flüchtete sich gestern der Lotus ins Wasser (er verblühte),
Auf der Erde Nîschâpûrs erblühte heute die Rose,
In Herât wird morgen der Wind das Dreiblatt sieben (entblättern).“

Merkwürdigerweise passt dem Orientalen ein und dasselbe unter den ungleichartigsten äusseren Verhältnissen. Im pathetischen Heldenepos lässt man sich Hyperbeln wie

„Sein Zorn versengt die ganze Welt“ (Schâhnâme)

gefallen. Solche werden aber dann ganz unbefangen auf rein liliputanische Situationen übertragen. Der Dichter Nizârî schildert einmal sehr hübsch, wie ein Gärtner seinen wohlgepflegten Garten betritt und einen frechen Spatz von dem mühsam gezogenen Obste naschen sieht.

„Der Gärtner sieht's, ein wilder Grimm ihn jäh befällt,
Das Feuer seines Zorns verbrennt die ganze Welt.“

So nach Spatzen mit Kartätschen zu schiessen, dünkt dem Perser nicht unnatürlich. Wohlbemerkt, will der Dichter hier nicht etwa komisch wirken, er meint es vielmehr völlig ernst.

Schnelldichter gibt es unter allen Zonen. Den „Weltrekord“ auf diesem Gebiete wird aber gewiss ein Perser geschaffen haben, nämlich der Dichter Sîmî aus Nîschâpûr, der an einem Tage, allerdings ohne jede Ruhepause, 3000 Beits (d. h. Doppelzeilen) gedichtet haben soll. Um

3000 Schâhnâmebeits zu lesen, braucht man, wenn man in der Minute zehn bewältigt (was ganz bequem geht) und so immerfort läse, fünf Stunden. Sîmîs Leistung wäre also gerade keine physische Unmöglichkeit; denn persische Verse zu machen, ist bei einiger Übung nicht schwer, die Worte können sich einem gewandten Versifex unter den günstigen Bedingungen der Metrik fast von selbst zu Versen fügen. Und dass Sîmîs Gedicht mehr als eine blosse Reimerei gewesen sei, wird nicht behauptet. Eine solche Dichterleistung machte dann derselbe Mann durch eine noch ausgiebigere Esserei wieder wett, indem er an einem anderen Tage 12 Män, das wären zum mindesten 35 ½ Kilogramm — die persischen Män variieren je nach der Gegend wie bei uns einst Lot und Elle — Speisen und Früchte gegessen haben soll. Das ist natürlich unmöglich, die Versmenge wäre aber, wie gesagt, schliesslich denkbar. Goethe hat den *Clavigo* nach *Wahrheit und Dichtung* in weniger als einer Woche verfasst, das ist aber nichts gegen ein „Durchdichten" an einem und demselben Tage. Auch die „in einer Sitzung bei einer Flasche guten Burgunders" niedergeschriebenen *Götter, Helden und Wieland* kommen gegen Sîmî nicht auf, der andauernder und ohne Wein dichtete. Höchstens könnte ihm der „Advokat von Weissenfels" Konkurrenz machen, wenn wir von diesem Platens Worte gelten lassen wollen:

„Er schmierte, wie man Stiefel schmiert —
Vergebt mir diese Trope —
Er war ein Held an Fruchtbarkeit
Wie Calderon und Lope."[1])

Auch ein wirklich gottbegnadeter Dichter verliert sich im Orient gern ins Ungemessene. Die Form handhabte sich eben leicht, mit einiger Geschicklichkeit konnte man fix etwas vor sich bringen. Firdausî rühmt an seinem Schâhnâme die Ausdehnung: 60000 Doppelverse. Aus der ganzen Literatur vor ihm werde man kein nur halb so langes Gedicht namhaft machen können, und wenn man eins finde, so seien höchstens 500 gute Verse darin. Die Ilias ist an Umfang siebenmal so klein als das Schâhnâme und sie ist doch schon ein Werk von beträchtlicher Länge. Sehr viele orientalische Dichtungen, auch hervorragende, leiden an dem Fehler zu grosser Ausdehnung. Weniger wäre nicht selten mehr gewesen. Der Dichter Dschâmî sagt einmal in sehr richtiger Selbsterkenntnis:

„Warum klagst du, Dschâmî, dass kein Mensch dein Wort begehrt?
Rede minder! Minderkeit vermehrt der Ware Wert" (Rückert). —

---

[1]) Ein besseres Pendant zu Sîmî verdanke ich nachträglich Herrn Professor Gröber, nämlich den Franzosen Alex. Hardy, der 2000 Verse innerhalb eines Tages dichtete, das wären aber doch nur 1000 Beits. Hardy stellte auch eine Komödie in

In der Religion Muhammeds spielt das Schicksal eine ausserordentliche Rolle. Was dem Menschen bestimmt ist, muss er leiden, alles eigene beste Streben hilft dagegen nichts. Aber wie der Orientale weder geradezu Niedrigkeiten (wie bei uns Iffland und Kotzebue) frivol dem Schicksal in die Schuhe geschoben hat, so ist er gleich den alten Griechen auch andererseits keiner allgemeinen Satire über dasselbe fähig gewesen. Bei uns errangen von Platens *Verhängnisvolle Gabel* oder Castellis *Schicksalsstrumpf* u. a. als Reaktion gegen die Schicksalstragödie Werners, Houwalds und Genossen einstimmigen Beifall, im Orient wären derartige Schöpfungen eine pure Unmöglichkeit. Wenn auch der Fatalismus und die Prädestination noch nicht direkt im Korân als Dogmen aufgestellt sind, so sind sie doch im Laufe der Zeit zu solchen geworden, gegen die nur unverhülltester Unglaube und Abfall ankämpfen könnten. In diesem Punkte versteht aber der Islâm keinen Spass. Omar Chajjâms gelegentliche Spöttereien über das Schicksal stehen ziemlich vereinzelt da. Der Geist ist in gewissen Beziehungen im Orient in unübersteigbare Schranken gebunden. So freigeistig auch ein Omar Chajjâm sein konnte, eine Idee von Ahriman oder gar dem muhammedanischen Teufel als einem gefallenen Engel, der eigentlich das Gute gewollt, gar einem Satan Carduccis:

„Salute, o Satana,
O ribellione,
O forza vindice
De la ragione!

Sacri a te salgano
Gl' incensi e i voti,
Hai vinto il Geova
Dei sacerdoti"

hat ein Orientale bis auf den heutigen Tag nie fassen können. Sie würde ihn auch das Leben kosten, wenn er sie aussprechen wollte. So sind auch die Helden der modernen türkischen Tragödie sämtlich mehr abwartende und ausharrende als energische Charaktere. Dass Allah es stets recht macht, ist der unerschütterliche Grundgedanke, seinem Gebote fügt man sich schweigend, bis er die Lage einmal anders gestaltet.

Nicht nur Wiederholungen bekannter Formeln, also des rein Äusserlichen, sind im Orient beliebt, sondern auch solche ganzer Themen und Stoffe. An die bewusste nochmalige Bearbeitung eines bereits von anderen behandelten Themas kann ein Dichter doch eigentlich nur in der Absicht herantreten, es besser als seine Vorgänger zu machen. Nur eine neue Variante zu liefern, kann im Grunde kein genügender Reiz sein, obwohl auch dies bisweilen manchem ausreichend erschienen ist. Goethe gestaltete sich individuell die Figur des ewigen Juden aus, und

drei Tagen fertig, was der ebenfalls sehr schnell schaffende Jodelle in vier Sitzungen fertig brachte (zu seiner *Cléopatre* brauchte dieser *Fa presto* zehn Vormittage) — Korr.-Note.

zahlreiche andere haben das gleiche nach ihm getan. An ein Juliandrama soll, wie Paul Heyse satirisch bemerkt hat, jeder deutsche Dichter einmal gedacht haben. Der Übermensch Nero eines Hamerling sieht ganz anders aus als der eines Sienkiewicz. Wie Alfieri in solchen Fällen verfuhr, hat er selbst folgendermassen geschildert:

„So oft ich mich anschickte, Stoffe zu behandeln, die bereits anderen modernen Dichtern gedient hatten, las ich die letzteren niemals oder doch nur, nachdem ich meine Tragödie in Prosa und demnächst in Versen ausgeführt hatte. Und wenn ich jene auf der Bühne gesehen, so war ich bemüht, an dieselben auch nicht im geringsten zu denken. Erinnerte ich mich aber ihrer wider meinen Willen, so suchte ich, wo es nur möglich war, vollständig das Gegenteil zu tun. Dabei habe ich nach meinem Dafürhalten in meinen Tragödien eine Physiognomie und einen Gang gewonnen, die, wenn sie nicht schön sind, doch wenigstens mir allein angehören (S. Samosch, *Pietro Aretino und italienische Charakterköpfe,* Berlin 1881. S. 60/61).

Ganz anders bei den Orientalen. Ein Jûsuf (Joseph) sieht hier genau wie der andere aus, und eine Zuleichâ gleicht der anderen im Grunde auf ein Haar, obschon dieser beliebte Stoff 14 mal und vielleicht noch öfter episch behandelt worden ist.

Der mystische Gottsucher des Orients sieht Gott in allem und weiss aus jeder Blüte, auch aus der übelriechenden, seinen ethischen Honig zu saugen. Die Beobachtung

„Keinen Tropfen trinkt das Huhn,
Ohne einen Blick gen Himmel auf zu tun"

dünkt dem deutschen Studenten komisch, der persische Dichter Emîr Chosrau aus Delhi, der fast wörtlich das gleiche ausspricht, findet in dem Verhalten des Huhns einen Beweis für die unbewusste Gottesempfindung auch beim unvernünftigen Tiere. Der Dichter Dschâmî hat dasselbe bei einer blinden Ente beobachtet. Nicht selten holt der Moralist seine Ethik aus einer — Zote. Dschelâleddîn Rûmî erzählt z. B. in seinem berühmten Mäthnäwî, einer der gefeiertsten ethischen Dichtungen der gesamten orientalischen Literatur, die Geschichte einer Magd, die sich à la Pasiphaë mit einem Esel vergnügte. Der Esel magerte entsetzlich ab, und nach einiger Zeit kam die darüber verwunderte Herrin der Magd auf ihre Schliche. Sie sah aber durch eine Ritze der Stalltür nur penem asini, nicht den ausgehöhlten Kürbis, in welchen die Magd diesen vorsichtigerweise noch gehüllt hatte, und als sie dann ohne Kürbis jene nachahmen wollte, büsste sie dies mit dem Leben. Und die Moral von der Geschichte, weshalb sie der Dichter überhaupt

erzählt hat? „Wer sich seinen Begierden zügellos überlässt, kommt dabei zu Schaden."

Oder Dschâmî lässt in seiner „Goldkette" einen Lustknaben sich in einen Nagel im Anus zu Tode fallen und doch zufrieden sterben, da er bis zuletzt in seinem Elemente habe sein dürfen. So sind eben die Geschmäcker der Menschen verschieden, der eine wünscht dies, der andere jenes — lautet hier die Nutzanwendung. Mit einem hochmütigen „Ländlich, sittlich!" können wir solche Neigung nicht abtun. Denn wo im Abendlande die Zote auftritt, ist sie gemeiniglich lüstern — der naive Volkshumor Till Eulenspiegels liegt auf einem anderen Felde —, was im Orient nie der Fall ist.

Über die Rolle, welche die Zote in der orientalischen Literatur spielt, habe ich in meiner Literaturgeschichte (S. 133 f.) einiges bemerken müssen. Keine drei Seiten handeln von dieser niederen Literaturgattung — ganz ignorieren konnte ich sie unmöglich, weil sie für den Orient zu charakteristisch ist —, aber wenn selbst daraus ein Kritiker vermutet hat, ich hätte „namentlich" für dergleichen Sinn, so muss ich das zurückweisen. Da derartige Produkte meist nicht leicht zu verstehen sind und schon eine gute Kenntnis der fremden Sprache erfordern, so nötigen sie bereits aus diesem Grunde zu näherem Eingehen, und im Persischen interessiert mich allerdings schon an sich so ziemlich alles. Doch hatte ich geglaubt, den edlen Schöpfungen der persischen Literatur, welche die niederen weit überwiegen, so deutlich gerecht geworden zu sein, dass ich vor einem unschönen Verdacht geschützt wäre, und darum die wenigen Seiten so harmlos wie ein Orientale eingefügt. Die Orientalen sind eben auf diesem Gebiete bessere Menschen als die Abendländer.

Bei der Zote sieht man ganz frappant, wie der menschliche Geist in den räumlich voneinander entlegensten Gegenden unter gleichen Verhältnissen auf das nämliche verfällt. Dass ein Aretino in Italien als „flagello dei principi" ebenso gefürchtet sein konnte, wie arabische Schmähdichter von ihren Fürsten, ist eine interessante Parallele, aber doch keine zu wunderbare, wenn man die hohe Wertschätzung der Poesie schon bei den alten Arabern bedenkt. Wendet sich nun aber Aretino zur Zote, so zeigt sich ebenfalls eine auffällige Übereinstimmung mit dem Oriente. Dass in der Terminologie der groben Erotik Begriffe wie Säbel und Scheide, Pfeil und Ziel, Stössel und Mörser oder bloss Keule, Pfeife u. a. hier wie da das gleiche bedeuten, ist nicht auffällig. Dahin gehören auch Übereinstimmungen wie *mene diede parecchi* (mi fece più volte questa cosa) und neupersisch *bisjâr be-men dâd* oder *la monina la cotalina*) und neupersisch *äduk* (irgend ein Pelztier; wegen der

Depilation der Morgenländerinnen bildet aber der Pelz nicht das tertium comparationis). Aber wenn italienisch *guardarobba* (la cotalina) und neupersisch *ǰâmä-dân* („Kleiderschrank"), *carota* (il cotale) und *zärdäk* („Möhre"), *il tamburo* (le natiche) und *tabl* („Trommel"), *premere il sigillo nella cera* und ähnliches und *tauqî' nihâdän* („das Siegel setzen") ganz genau zusammenstimmen, so ist das doch schon gesuchter. Religiöse Spötter verfallen hüben und drüben auf ganz ähnliche frivole Scherze, wie *il salvum me fac* (il cotale) oder *selâm-i mufattiḥ* („der leiböffnende Gruss" — vgl. *selâm 'alêkum*), *il pastorale* (wörtlich „der Bischofsstab") oder *mullâ-zâdä* (wörtlich der „Pfaffensohn"), *qäländär-bäččä* (wörtlich „der Mönchssohn"), *le charte del messale* (le natiche) u. a. Ich kann natürlich bei weitem nicht alle Ausdrücke Aretins im Neupersischen belegen oder umgekehrt — bei speziellen Untersuchungen und eingehender Lektüre der ganzen *Ragionamenti* würde sich da gewiss noch manches merkwürdig frappant Zusammenstimmende auffinden lassen —, aber jedenfalls würde der Orientale Aretins *porro nel' orto*, *chiave nella serratura*, *rossignuolo nel nido* (in einem berühmten Gasele des Hâfiz geht der Vogel der Vereinigung ins Netz, allerdings ohne grobsinnliche Bedeutung) usw. sofort verstehen, wie dieser il cotale unter persischem *lägh* („der Kahlkopf") oder *gul-i jäk-čäšm* („die einäugige Rose") alsbald erkennen würde. Und bei anderen Völkern würde sich wahrscheinlich ganz dasselbe ergeben, wenn man nachsuchen wollte. Ich unterlasse dies, da ich trotz der vorstehenden Zeilen doch nicht „namentlich" ein Interesse an diesen Dingen habe.

Wie übrigens auch das Bild des „Hörnerträgers" in das Persische (*šâkhdâr*) kommt — der Satiriker 'Ubeid Zâkânì († 1370/71) hat in seinem Buche der „Definitionen" z. B. die Rubriken: „Der Widder oder Hörnerträger" sowie „Der Zweigehörnte" (bekanntes Beiwort Alexanders des Grossen) und erklärt diese durch die Glossen: „Dessen Weib die Geschichte von Wîs und Râmìn (die persischen Tristan und Isolde) liest; als Heilmittel gibt's da nur die Scheidung". bezw. „Einer, der zwei Weiber hat" —, ist mir dunkel. Doch scheint der Ursprung dieses Ausdrucks auch im Germanischen nicht aufgeklärt zu sein; die von Kluge in der sechsten Auflage seines Wörterbuchs s. v. „Hahnrei" gebilligte Deutung Dungers in Pfeiffers *Germania* 29, 59 ff. lässt wenigstens die Lücke zwischen dem 17. und 2. Jahrhundert, wo schon bei dem Griechen Artemidor *κέρατα ποιεῖν* vorkommt, völlig unausgefüllt.[1]) Die Türken

[1]) Nach einer näheren Prüfung des Tatbestandes, für die mir Herr Kollege Dr. Plasberg freundlichst das Material nachwies, ist die Artemidorstelle übrigens sicher unecht (s. Herchers Ausgabe S. 101 Anm. Zeile 3 f., sowie *Rhein. Museum*

haben ihr *kerata* „Hahnrei" natürlich von den Griechen erhalten, wo es Sittl, *Gebärden der Griechen und Römer* 103 ff. meiner Ansicht nach nicht zu erklären vermocht hat.

Wenn so die Terminologie der Zote des Morgen- und Abendländers auffällig übereinstimmt, so ist dagegen die Darstellung der Pikanterien selbst bei beiden himmelweit verschieden. Der Orientale erzählt nie lüstern, weil er dies gar nicht kann. Bei ihm sind naturalia non turpia, er hat daher schon an sich gar kein Bedürfnis, pikante Situationen lüstern auszumalen. In Achmed Midchats neutürkischer Novelle „Die Ehe" freut sich die keusche Çâbire ganz unschuldig darauf. zum ersten Male mit ihrem jungen Gemahl baden und die Schönheit seines nackten Leibes betrachten zu dürfen. Diese beiden Menschen sind ja allerdings überspannt, aber Midchat missbraucht die pikante, wennschon bei der Lage der Dinge nicht unnatürliche Situation nicht im entferntesten — was hätte unter Zolas Händen aus ihr werden können! — trotzdem die türkischen Modernen vortreffliche Schilderer sind, eine Fähigkeit, die der älteren, sogenannten klassischen, orientalischen Richtung völlig abgeht. Dieser ist eine klare Beschreibung eines Gegenstandes ein Ding der Unmöglichkeit, nur in ganz verschwommenen Umrissen, mit Hilfe sehr allgemeiner Vergleichungen — ein Busen wie zwei Äpfel, ein Körper wie von einer Fee — kann sie die verführerischste Schönheit schildern. Der Orientale braucht aber nicht mehr, er besitzt Phantasie genug, sich die Fee selbst vorzustellen.

Auffällig ist mir bei der Lektüre von Sienkiewicz's *Pan Wolodyjowsky* (in der Übersetzung von Praun und Ettlinger) die Ähnlichkeit zwischen orientalischem und polnischem Naturell geworden. Sienkiewicz's Helden stehen auf der Stufe derer von Firdausîs Schâhnâme. Wie diese weinen sie sehr schnell bei allen möglichen Gelegenheiten, lachen aber auch ebenso schnell wieder; ein Kämpfer stösst „einen solch durchdringenden Schrei aus, dass die Felswände wiederhallen und jagt auf seinen Gegner los", ganz wie es im Schâhnâme bei jedem Kampfe geschieht; sechs Söhne eines Ritters sind „an Kraft sechs jungen Ebern gleich" u. dgl. m. Und *Pan Wolodyjowski* will ein „historischer Roman" sein, keine alte Volkssage. Er gleicht aber vielfach frappant einer „Indianergeschichte": Basias Flucht aus den Händen der Tataren erweckte mir wenigstens die

---

XVII, 86 f.). Auf die Überschrift in der Anthologie ist nichts zu geben, es bleibt also im Griechischen als ältester Gewährsmann Psellos (11. Jahrh.). — Neuerdings will Cornu in *Wölfflins Archiv* XIII, 118 die bisher dunkle Stelle bei Sil. Ital. 15, 761 durch die moderne Gebärde *far le corna* bezw. *faire les cornes* deuten, und im Arabischen hat Mez den „Hörnerträger" schon im 11. Jahrhundert gefunden (Mez, Abulkâsim, ein bagdâder Sittenbild, Heidelberg 1902, S. LVII—LVIII) — Korr.-Note.

lebhafteste Erinnerung an „Isolina oder die Jagd des weissen Rosses“ wieder, eine Erzählung aus dem wilden Westen, die ich als Knabe begeistert verschlungen, während mir jetzt die indianisch polnischen Marterszenen, denen auch die islamische Glaubensformel (als „Allah il Allah, Allah il Allah“) unterzogen wird, weniger munden wollten.

Bei der Stellung des Weibes im Orient ist es ganz natürlich, wenn die unglückliche Liebe zu Knaben in der Poesie mindestens eine ebenso grosse Rolle spielt, als die zu Mädchen. In Ferîdeddîn Attârs berühmtem mystischen Gedichte „Die Gespräche der Vögel“ stehen Erzählungen wie denen vom Scheich San'ân, der sich in ein Christenmädchen verliebt, oder von einem anderen sich in die Tochter eines Pferdewärters vergaffenden Scheiche solche von dem Chodscha gegenüber, der all sein Hab und Gut an einen schönen Bierverkäuferjungen verschwendet, dem in Ajaz, Sultân Machmûd von Ghaznas Lieblingssklaven, verliebten Bettler oder dem in den schönen Prinzen vernarrten Königssohne. Nicht minder berühmt als die Liebe zwischen Ferhâd und Schîrîn oder Jûsuf und Zuleichâ ist die zwischen Sultân Machmûd und seinem Antinous, dem schönen, eben genannten Ajaz. Die Ehe gilt eben nicht als ein Herzensbund, woran zum Teil allerdings die niedrige Durchschnittsbildung des orientalischen Weibes schuld ist. Der Dichter Fachreddîn Auhad Mustaufî war freilich ein hartgesottener Hagestolz, aber so unrecht hatte er mit seinem Einwande gegenüber Freunden, die ihn unter die Haube bringen wollten, nicht: „Wie soll ich mich mit einem Weibe unterhalten? Spreche ich ihr vom Himmel, so antwortet sie vom Faden“ (im Persischen haben wir ein Wortspiel: *âsmân* und *rîsmân*).

Nur ganz vereinzelt ertönt von weiblicher Seite einmal der Ruf nach Emanzipation. So von *Bint Naǧǧârîja* (ihre Zeit ist unbekannt, doch muss sie vor 1405/06 gelebt haben, in welchem Jahre sie der Historiker Hâfiz Ebrû erwähnt):

„Mit finstern Blicken sollte man uns nicht bewachen,
Im engen Hause uns nicht zu Gefangnen machen.
Sind unsre Locken Ketten, wie ihr Männer sagt,
Wie kommt's, dass ihr in Ketten uns zu legen wagt?“

Wieder in der türkischen Moderne macht sich heute ein Bestreben bemerkbar, die Bildung des weiblichen Geschlechts zu heben. Doch scheint hier der Bruch mit der Jahrhunderte alten Sitte besonders schwer. Auch in Japan, das sich die abendländische Kultur so schnell wie wohl noch nie ein anderes Volk zuvor angeeignet hat, ist die Frauenfrage am allerwenigsten von dieser berührt worden. Der Japaner kann wohl eine europäische Dame kavaliermässig behandeln, eine Landsmännin — abgesehen von wenigen Ausnahmen der höchsten Gesellschaft — grundsätzlich nicht.

Wie erklärt sich der späte Beginn der Vulgärliteratur in Italien?

Von Dr. Karl Vossler.

Von den grossen modernen Literaturen des Abendlandes ist die italienische die jüngste. England, Deutschland, Frankreich und Spanien hatten alle ihre erste literarische Hochblüte hinter sich, als in Italien, dem klassischen Lande der Kultur, noch kaum ein vulgäres Lied erklungen war. Vergebens haben italienische Patrioten zu allerhand Auswegen, ja sogar zur Fälschung gegriffen, vergebens haben sich ernste Gelehrte bemüht, um die Anfänge ihrer heimischen Dichtung in ältere Zeiten hinaufzurücken: von einer italienischen Literatur kann erst seit dem 13. Jahrhundert die Rede sein. Und sollte es auch gelingen, dieses oder jenes Denkmal mit Bestimmtheit dem 12. oder gar dem 11. Jahrhundert zuzuweisen,[1]) so wäre damit kaum etwas gewonnen, denn eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, ein Dichter noch keine Literatur. Ausserdem sind die ersten uns bekannten Anfänge der italienischen Literatur so müde, so unselbständig und lebensarm, dass sie kaum zur Annahme einer vorausgegangenen einheimischen Dichtung berechtigen.

Wie erklärt sich dieses rätselhafte, lange Schweigen der italienischen Muse? Gab es etwa um jene Zeit noch gar keine italienische Sprache? Wurde am Ende noch allgemein Lateinisch gesprochen, wie Tiraboschi vermutet hat? Keineswegs! Schon seit dem 7. und 8. Jahrhundert musste das Italienische geformt sein. Wenn wir auch erst in den Jahren 960 und 964 den frühesten Proben dieser Sprache begegnen, so war sie doch längst schon fertig und hatte in der Hauptsache ihre heutige Gestalt erreicht.

Da trotzdem das neue Ausdrucksmittel nicht zur Verwendung kam, so darf man wohl annehmen, dass das Latein den literarischen Bedürfnissen der Zeit noch völlige Genüge tat. In der Tat bedarf es kaum einer Erklärung und ist nur natürlich, wenn auf italienischem Boden das Latein immer höher geschätzt, immer leichter, besser und allgemeiner verstanden und gehandhabt wurde als bei den anderen Völkern Europas.

---

[1]) Dass in Toskana der Spielmann (*giullare*) schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts sein Wesen trieb, scheint nunmehr durch Franc. Torraca, *Sulla più antica poesia toscana* (Rivista d'Italia 1901) gesichert zu sein.

Dem Ungebildeten aber, und besonders dem Norditaliener, musste das Latein nicht weniger schwierig werden als etwa einem Franzosen, Provenzalen oder Spanier. Nur im Kreis der Gebildeten ist es verständlich, wenn die italienische Vulgärsprache einen viel stärkeren Bann, ein viel älteres, besser gegründetes Vorrecht zu durchbrechen hatte, bevor sie zu eigener Entfaltung kommen konnte. Man erinnere sich nur, welch schweren Kampf sogar noch Dante zu bestehen hat, bevor er die Gleichberechtigung des Italienischen vor seinem Publikum und vor sich selbst gerechtfertigt sieht.

Demnach sollte man nun erwarten, dass all die Einbusse, die das Vulgare erlitt, dem Latein zu gute gekommen wäre, und dass die lateinische Literatur in Italien um so herrlicher, um so mannigfaltiger erblühen müsste — aber das Gegenteil ist der Fall. — Eine Literatur wird eben nicht von den vorhandenen Sprachen, sondern von dem vorhandenen Gedanken- und Gefühlsinhalt erzeugt und bestimmt. Wenn man darum, wie bisher fast allgemein geschieht, das Rätsel philologisch lösen will und annimmt, dass die höhere Formvollendung des Lateins, seine tiefer gewurzelte Tradition, seine leichtere, in alter Gewöhnung geläufige Verwendbarkeit zum Schrifttum es gewesen seien, die das Erstehen einer italienischen Literatur hinausgezögert haben, so bietet man nur eine Ausflucht, keine Antwort auf unsere Frage. Denn unsere Frage lautet, um ihr nunmehr die gebührende schärfere Formulierung zu geben: Haben die Italiener des Mittelalters keinen Anteil genommen an jenen Ideen und Gefühlen, die anderwärts eine eigene Vulgärliteratur zeitigten? Und wenn nicht, wie kommt es, dass sie davon ausgeschlossen blieben?

Die unseligen politischen Geschicke der Halbinsel seit dem Sturz des letzten Kaisers von Westrom sind bekannt. Inwiefern Kriege und Anarchie die literarische Tätigkeit zu hemmen vermögen, lässt sich schwer berechnen. Immerhin mögen uns die stürmischen und unglücklichen Lebensläufte zahlreicher und höchst fruchtbarer Schriftsteller einen warnenden Wink geben, auf dass wir den störenden Einfluss äusserer Umstände eher gering als hoch anschlagen. Viel mehr als die Fakta interessieren uns die politischen Ideen des italienischen Landes.

Der altrömische Kaisergedanke beherrschte noch alle Geister. Ihm fügten sich bald die siegreichen Goten. Bei ihrer versöhnlichen Stimmung der alten Kultur gegenüber entstand der Ehrgeiz, mit den Römern an geschichtlichem Ruhme und historischen Rechten zu wetteifern; und so bildet sich auf italienischem Boden, wo Barbar und Römer zusammentreffen, der für das Mittelalter so charakteristische und

folgenschwere Gedanke, dass der Germane dem Römer in welthistorischer Ebenbürtigkeit zur Seite steht, oder jederzeit zur Seite treten, event. zum Träger der Kaiserkrone werden kann. Die ersten Ansätze zu solcher Auffassung finde ich bei Cassiodor und Jornandes.

Eine viel schlimmere Schädigung aber als die Goten brachte dem römischen Wesen der Einfall der Langobarden, und besonders der zweihundertjährige Bruderkrieg, in dem sie sich und das Land zerstörten. Bei all ihrer Verachtung des römischen Namens waren sie doch nicht im stande, ein neues politisches Ideal an Stelle des alten zu setzen. Ihre Mission scheint nur die physische der Rassenmischung gewesen zu sein, und im Interesse der Kultur war ihr Untergang als Nation eine Wohltat. — Nachdem nun weder Gote noch Langobarde vermocht hatte, sich zum Träger des Kaisertums zu erheben, wandert die römische Krone auf die andere Seite der Alpen. Damit erkaltet aber auch beim Italiener das unmittelbare Interesse am Kaisertum. Von all den ersten Kaisern hat kein einziger in Italien eine literarische Verherrlichung grösseren Stils erfahren, mit Ausnahme des einzigen Berengar von Friaul, der eben auch kein Fremder in dem Lande war.[1])

Ein italienisches Nationalgefühl im heutigen Sinne des Wortes ist freilich trotzdem nicht vorhanden; die ersten unbewussten Keime zu einem solchen aber sind gegeben, sobald sich die Kaiserkrone auf das Haupt eines fremden Fürsten gesenkt hat. Und dieses unbewusste Nationalgefühl äussert sich lange Jahrhunderte hindurch entweder negativ im Widerstand gegen die kaiserliche Gewalt, oder positiv in der Sehnsucht nach dauernder, oder wenigstens vorübergehender Rückkehr dieser Gewalt an ihren alten Stammsitz in Rom; — bis endlich, nach langen Enttäuschungen, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts dieses Gefühl zu modernem Bewusstsein erwacht, und zwar zuerst bei Fazio degli Uberti, dem letzten Sänger der Ghibellinen.[2]) Aber verborgen glüht das Gefühl der Nationalität längst unter der Asche. Schon am Ende des 10. Jahrhunderts erzürnt sich ein Mönch des Klosters St. Andrea bitter darüber, dass das lateinische Rom einem Sachsenkönige zu gehorchen habe.[3]) Die misslungenen Versuche, dem auswärtigen ein einheimisches Kaisertum entgegenzustellen, sind bekannt.

[1]) *Gesta Berengarii imperatoris* (Dümmler, Halle 1871). Ausserdem wäre höchstens noch der im Kloster Bobbio verfasste Planctus auf den Tod Karls des Grossen zu erwähnen (Du Méril, *poésies popul. latines*, Paris 1843).

[2]) Vgl. R. Renier, *Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti*, Firenze 1883, und A. D'Ancona, *Studi sulla lett. ital. ne' primi secoli*, Ancona 1884, S. 132--144, und *Studi di critica e storia letter.* Bologna 1880, S. 1 ff.

[3]) Chronicon Benedicti, *Mon. Germ. Hist. Script.* Pertz III.

Aber infolge der unaufhörlich wiederkehrenden Zustände der Anarchie und während des Kampfes zwischen Kaiser und Papst verengert sich der Kreis der politischen Interessen immer mehr. Zahllose zentrifugale Sonderbestrebungen erzeugen jenen hastigen, kleinen Egoismus, jene politische Kurzsichtigkeit, die in Italien geradezu chronisch geworden und noch heute nicht ganz überwunden ist. Der berühmte Tadel des alten Bischofs Luitprand: Semper Italienses geminis uti dominis volunt, quatinus alterum alterius terrore coerceant, konnte in anderen Worten noch von Machiavelli wiederholt werden.[1]) Dieses kleine Parteiwesen vor allem ist es, das die Entwicklung eines kollektiven Nationalgefühls fortwährend beeinträchtigt.

Die gesundeste Frucht dieses Sondergeistes in Italien aber sind die Städte, und hinter den Mauern der Städte ein starrer republikanischer Kommunal- und Munizipalpatriotismus. Wie früh dieser Bürgersinn sich mit antiken Vorstellungen untermischte, das mag ein an die Wachen von Modena gerichtetes lateinisches Lied aus der Zeit der Ungarnkriege (ca. 924) beweisen. Dort wird an die Wachsamkeit Hektors und an die Gänse des Kapitols erinnert.[2])

Der Gedanke an die altrömische Republik drängt sich den Städtebürgern unabweislich auf und tritt in dem Namen der Obrigkeit, welche man Konsuln nannte, in zahlreichen gelehrten Gründungssagen, die auf Rom oder die Mutterstadt Roms, Troja, zurückgehen, und fast auf jeder Seite der Stadtchroniken zu Tage. In Rom selbst haben solche Erinnerungen zuerst den Princeps et Senator omnium Romanorum Alberich, sodann den demokratischen Mönch Albertano da Brescia und schliesslich den Volkstribun Cola di Rienzo zu romantischen Extravaganzen verführt, wie sie immer nur bei einem historisch fühlenden, aber politisch entmündigten Volke sich ereignen.

Dieser bewusste historische Sinn einerseits und der aufs kleine und nächste gerichtete Sondergeist andererseits, das sind die zwei hervorragendsten Charakteristika des politischen Gedankens im mittelalterlichen Italien. Daher in der lateinischen Literatur das starke Zurücktreten der Weltchronik vor der Lokalgeschichte, daher die gelehrte Färbung und die lateinische, die altrömische Sprache in der patriotischen Städte-Literatur, daher der Mangel einer nationalen Dichtung im grossen Stil und das Fehlen einer naiven, volkstümlichen Sagenbildung. Die vereinzelten Ansätze zu einer solchen, wie sie in der Chronik von Novalese

---

[1]) *Discorsi*, lib. I, cap. XII.

[2]) Du Méril a. a. O. S. 268.

auftreten, vermochten nicht sich durchzusetzen. Der subjektive, memoirenhafte und oft geradezu novellistisch-anekdotische Charakter der Geschichtschreibung, wie er bei Luitprand und im Chronicon Salernitanum besonders stark hervortritt, illustriert aufs beste die Zersetzung des politischen Gemeinwesens und Gemeinfühlens.

An Stelle des versagenden politischen Ideals bietet Rom seinen Italienern ein neues, doppelköpfiges: das religiöse des katholischen Christentums und das kirchenpolitische des Papsttums. Aber auch dieser Gedankengehalt wird von den Italienern viel lässiger verarbeitet, als von den germanischen Völkern. Seit der Gründung des Benediktinerordens bis herab auf die Franziskaner-Bewegung ist keine einzige grosse Religionsströmung von Italien ausgegangen. An der durch Karl den Grossen angeregten kirchlichen Renaissance, die etwa mit dem Ende der Ottonen ihren Abschluss findet, nehmen die Italiener kaum einen mittelbaren Anteil. Alle bedeutenderen Klöster, nächst Montecassino, werden von Ausländern gegründet und betrieben. Während die Gläubigen des Nordens mit grossen Opfern in dem von Märtyrerblut getränkten Boden Italiens nach wundertätigen Reliquien graben, verschachert ihnen der schlaue Welsche die Leichen seiner Heiligen für klingende Münze. Dennoch bemächtigt sich seiner der krasseste Aberglaube. Bald sah sich Ludwig der Fromme veranlasst, den aufgeklärten Spanier Claudius zum Bischof von Turin zu machen, um die Idolatrie des dortigen Volkes zu bekämpfen.[1]) Besonders interessant ist es zu sehen, welchen Eindruck die verweltlichte Geistlichkeit Italiens auf den Belgier Ratherius[2]) machte, als er sich seinen Bischofstuhl zu Verona so sauer erkämpfen musste. Die Beteiligung an den Kreuzzügen ist flau und in verdächtigster Weise mit Handelsinteressen untermischt. Der gelehrten Welt wird von Ausländern Mangel an theologischen und metaphysischen Interessen vorgeworfen. Erst etwa seit der Mitte des 11. Jahrhunderts traten bedeutendere Theologen und zugleich ein religiöser Aufschwung zu Tage. Männer wie der heilige Romualdus, Hildebrand und Petrus Damiani leiten eine vorwiegend praktische kirchliche Reform ein. Die grossen Theoretiker, Lanfranc und Anselm von Canterbury, gehören zunächst jedoch mehr durch ihre Geburt als durch ihre Werke dem italienischen Volke an. Und ein ähnliches gilt von Gerhard von Cremona und Petrus Lombardus. Erst in der Franziskaner-Bewegung des 13. Jahrhunderts pulsiert eigenes italienisches Leben und eigener italienischer Geist; und dabei erwacht

[1]) Reuter, *Geschichte der religiösen Aufklärung im Mittelalter.* Berlin 1875. I, S. 16—20.

[2]) Vogel, *Ratherius von Verona.* Jena 1854.

sogar die Dichtung in italienischer Sprache. Diese geistliche umbrische Poesie wird gern als die einzige gepriesen, die ohne fremde Anregung spontan erstand. Aber auch hier erheben sich die Zweifel. Die neuesten Forschungen haben es wahrscheinlich gemacht, dass der Sonnengesang des heiligen Franz zuerst lateinisch verfasst wurde, und dass die ersten franziskanischen Dichter: Fra Pacifico, Tommaso de Celano und der heilige Bonaventura sich ausschliesslich der lateinischen Sprache bedienten.[1]) Wenn man ferner der naheliegenden Annahme Raum gibt, dass die franziskanische Lehre mit den Albigensern Südfrankreichs in Zusammenhang steht, so erscheint auch hier die eigene Triebkraft des italienischen Geistes, wenn nicht gerade schwächer, so doch langsamer, als man auf den ersten Anblick glauben konnte.

Die religiöse Indifferenz, gepaart mit der Neigung zum Aberglauben, wird gern als eine Eigenart der italienischen Rasse überhaupt bezeichnet; aber zu dieser anthropologischen Erklärung darf doch erst gegriffen werden, nachdem die historische versagt hat. Im Mittelalter erklärt sich nun der religiöse Niedergang ohne weiteres historisch: Italien hatte seine grosse christliche Heldenzeit bereits hinter sich, als die anderen Völker mit der neuen Lehre erst bekannt wurden. Gregor der Grosse ist wohl weniger der Vorbote einer neuen Epoche als der Nachzügler einer alten. — Dazu kommt, dass heidnische Vorstellungen und Gewohnheiten in reichstem Masse fortbestanden und sich mit den christlichen untermischten.[2]) Einen durchaus analogen Vorgang haben wir freilich auch im Norden — mit dem grossen Unterschiede jedoch, dass den germanischen Religionen jener starke anthropomorphistische Zug ins Sinnliche und Idolatrische fehlt, wie er dem lateinischen Polytheismus eigen ist. Die Vermischung der nordischen Religionen mit dem übersinnlichen Christentum konnte darum entfernt nicht zu einer so krassen Entstellung und Fälschung des jüdisch-christlichen Geistes führen, als dies im Süden der Fall war.

Was das kirchenpolitische Ideal der weltlichen Papstherrschaft betrifft, so war es in sich selbst schon zu widerspruchsvoll, um ein ganzes Volk begeistern zu können. Nur einzelne Individuen standen in seinem Bann. Obgleich mit dem ehrwürdigen Namen Roms verknüpft, hat dieser Gedanke den Italiener nie zu blenden vermocht. Alle geistige Arbeit in seinem Dienst ist nur spitzfindige Scholastik und juristische Polemik, und der

[1]) Am raschesten orientieren über die Franziskaner-Forschung die kritischen Berichte in den letzten Heften des *Giornale storico della lett. ital.*

[2]) Vgl. Beugnot, *Histoire de la destruction du paganisme en occident,* Paris 1835, und A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*, Torino 1883. Bd. II, S. 368ff.

ganze Kampf ist, wenn man von einigen gelehrten Zeitgedichten aus klerikaler Feder absieht, nur der Wissenschaft, nicht der Dichtkunst zu gute gekommen. Sogar in der vulgären Dichtung noch ist der beste Teil ghibellinisch, oder wenigstens nicht päpstlich inspiriert.

So war denn auch das religiöse und das kirchliche Ideal nicht stark, nicht allgemein genug, um zu einem unmittelbaren Ausdruck in der Sprache des Landes zu nötigen — um so weniger, als die Kirche selbst geflissentlich das Latein bevorzugte. Wohl mag sich die Predigt hin und wieder des Vulgare bedient haben. Schon auf dem Grabe des 999 verstorbenen Papstes Gregor V. steht zu lesen, dass er dem Volk auf Französisch, Italienisch und Lateinisch zu predigen wusste:

Usus Francisca, vulgari et voce latina
Instituit populos eloquio triplici.

Im Jahre 1189 wird eine lateinische Rede des Patriarchen von Aquileja durch einen Bischof aus Padua italienisch erklärt (maternaliter esplanavit).[1] In solchen Fällen scheint man nur gezwungenerweise einem praktischen Bedürfnis gedient zu haben. Zu höherer Bedeutung gedieh die Predigt in Italien überhaupt erst im 13. Jahrhundert, als die grosse Demokratisierung der Kirche begann.

Nun sollte man denken, dass wenigstens die Liebe, die Leidenschaft zur Frau und der im Italiener so starke gesellige Trieb eine reiche Dichtung gezeitigt hätten, um so mehr, als die Ideale der Nationalität und der Religion im Stiche liessen. Aber gerade hier verzeichnet die Literaturgeschichte nur Stillschweigen. Nicht einmal an der sinnenfrohen Vagantenlyrik will sie den Italienern ein Anteil belassen.[2] An vollkommene Sterilität auf diesem Gebiete zu glauben, wird uns schwer, sie zu erklären, unmöglich. Sicherlich haben italienische Volkslieder auch vor dem 13. Jahrhundert existiert. Besonders das Ritornell, die Ballata, das Madrigal und Strambotto erweisen sich ihrer metrischen Struktur nach höchst wahrscheinlich als autochthon. Auch die Motive des Volksliedes tragen, so scheint es, die Spur einer älteren Erbschaft. Angesichts der mangelhaften Kenntnis, die wir vom Leben und von der Wanderung des Volksliedes haben, muss man jedoch mit Rückschlüssen von der Form und Beschaffenheit der Volksliteratur auf ihr Alter äusserst

[1]) Gröber Grdrs. I, S. 435 und Novati, *Le Origini*, S. 32f.

[2]) Giesebrecht (*Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder*, in der *Allgemeinen Monatschrift für Wissenschaft und Literatur* 1853) erklärt das Fehlen der Vagantenlyrik in Italien aus dem Fehlen der Vulgärdichtung, mit der das Vagantenlied allerdings in engstem Zusammenhang steht. Im übrigen vgl. L. Geigers Exkurs XXXI in Burckhardts *Kultur der Renaissance*, 8. Auflage, I. Bd.; über die ältesten Spuren der Volkslyrik vgl. D'Ancona, *La poesia populare italiana*, Liborno 1878, S. 8ff.

vorsichtig zu Werke gehen. Eine Kontinuität zwischen altlateinischer und italienischer Dichtung lässt sich in keiner einzigen Literaturgattung mit Denkmälern belegen, oder auch nur durch indirekte Zeugnisse vollständig erweisen. Z. B. der bekannte Versuch Albrecht Dieterichs, zwischen den Typen der römischen Atellanen und Satirspiele und einigen Masken der Commedia dell' arte einen (wenn auch noch so losen) Zusammenhang zu konstruieren, ist trotz aller Vorsicht, mit der er geführt wurde, in all seinen Teilen verunglückt.[1])

Dennoch fordert die psychologische und historische Erfahrung fast gebieterisch zur Annahme einer alteinheimischen Volksdichtung auf.

Aber es fand sich keine Feder, diese Gesänge zu verzeichnen. Zu den ersten, die Volkslieder niederschrieben, gehören vielleicht die gelangweilten Notare in der lustigen Stadt Bologna la grassa, Notare, die das leere Papier ihrer Akten und die leere Zeit ihrer Amtsstunden mit solcher Belustigung füllten. Ihre kostbaren Memoriali aber reichen nicht höher hinauf als ins Jahr 1265.[2]) Erst im Zeitalter des Humanismus, bei gebildeten Männern wie Leonardo Giustiniani und Polizian, fand das bescheidene Volkslied eine liebevollere Beachtung. Der Mangel schriftlicher Überlieferung beweist darum für das Alter der Volkspoesie gar nichts.

Die kunstmässige Liebeslyrik aber, die ist allerdings stark verspätet und in ihren Anfängen durchaus abhängig vom Ausland — eine Erscheinung, die sich mühelos aus den geselligen Zuständen und Anschauungen erklärt. Von der Stellung der italienischen Frau geben uns wohl die Novellen, obgleich einer späteren Zeit angehörig, noch immer das treueste Bild. Der Verkehr der Geschlechter ist hier ein durchaus ungezwungener, der Schritt von der Liebe zum Genuss ein rascher, leichter und unbedenklicher. Die Italiener halten im ganzen eine glückliche und natürliche Mitte zwischen poetischem Schmachten, Minnedienst und überschätzender Vergötterung der Frau, wie sie der Ritter, und zwischen brutaler Verachtung und Misshandlung des Weibes, wie sie der Bauer des Nordens gewöhnt ist. Es fehlt der ritterliche Minnedienst und damit auch die höfische Lyrik. Nur spät und allmählich dringen diese fremden Elemente ein und zwar zunächst an den beiden Enden der Halbinsel, wo die Berührung mit dem Auslande lebhafter ist. Auch diese Kunstpoesie scheint erst in der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts gesammelt und kodifiziert zu werden.

---

[1]) *Pulcinella, Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele,* Leipzig 1897. Überzeugend widerlegt von B. Croce, *Pulcinella e il personaggio del Napoletano in Commedia,* Roma 1899.

[2]) Carducci, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV.* Imola 1876.

Es muss eine grosse Abneigung existiert haben, die schöne Literatur in italienischer Sprache aufzuzeichnen. Der Geist derjenigen Männer, die im stande waren die Feder zu führen, hatte sich auf ganz andere Dinge gerichtet. Nicht genug, dass, wie wir sahen, die positiven Elemente fehlten, die etwa eine italienische Dichtung erwecken konnten, nein, auch die wirklich vorhandenen geistigen Interessen, die Bildung der Nation war der Dichtung geradezu feindlich.

Im Norden lassen sich die Gebildeten, der Klerus, ziemlich säuberlich von den Ungebildeten, den Laien, unterscheiden. Die einen gehen in der Wissenschaft auf, und ihnen genügt das Latein; der Laie aber, von solcher Beschäftigung ausgeschlossen, verlangt auf seine Weise und in seiner Sprache unterhalten, angeregt, belehrt zu werden, und in seinem Dienst und ihm zuliebe ersteht die vulgäre Literatur. In Italien aber war wissenschaftliche Bildung und Tätigkeit wohl niemals das ausschliessliche Vorrecht des Klerikers gewesen. Eine Erbschaft der römischen Kaiserzeit hatte sich, wenn auch stark vermindert und verarmt, so doch immer noch lebenskräftig durchs Mittelalter hindurchgerettet: die Schule der Grammatiker und Rhetoriker, die sich als Laienschule von der Kirche unabhängig hielt.[1]) Es war ein formalistischer, besonders auf Grammatik, Dialektik und Rhetorik gerichteter Geist, der sich hier breit machte. Das grosse christlich-theologische Ziel. das den Klerikerschulen bei all ihrer trockenen Methode doch einen sympathischen Zug von ernstem Streben und gewissenhafter Pflichterfüllung verleiht, das fehlte hier; und im Grunde wurde oft nichts anderes angestrebt, als eine selbstgefällige, prunkende und müssige Luxusbildung. Der Unterricht war eine kostspielige Sache, während er in den demokratischer angelegten Klerikerschulen meist gratis erteilt wurde. Den entgegengesetzten Bildungsanstalten entsprachen zwei entgegengesetzte Bildungssphären, die freilich noch oft genug ineinander übergreifen: die theologisch-christliche und — man darf den Ausdruck bereits auf das 11. Jahrhundert anwenden — die philologisch-humanistische. Der Schulgebrauch, antike Schriftsteller, besonders Vergil, Cicero, Ovid und Seneca, rein nur zur

---

[1]) Über Schul- und Bildungswesen in Italien vgl. Giesebrecht, *De litterarum studiis apud Italos*, Berlin 1845. Ozanam, *Des écoles et de l'instruction publique en Italie*. in *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de Italie*, Paris 1850. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Band I, 2a ed. Firenze 1896. Novati, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana nel Medio Evo*, 2. Auflage, Milano 1889. T. Casini, *La coltura bolognese dei sec. XII e XIII* im *Giorn. stor. d. lett. ital.* I. — Denifle, *Die Universitäten des Mittelalters*, I. Bd. Berlin 1885, passim.

formalen Übung, also von einem wesentlich ästhetischen Gesichtspunkt aus zu lesen und zu traktieren, dieser Gebrauch ist vorwiegend italienisch und führt schon früh zu jener Wertschätzung der Rhetorik, die ein Charakteristikum der Renaissance ausmacht. Die historischen und panegyrischen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts befleissigen sich in auffallendster Schaustellung einer schulmässigen Verwendung des antiken Formenschatzes. Ein Werk, das schon all die Züge des rhetorenhaften, grosssprecherischen, ruhmsüchtigen, wissensstolzen und empfindlichen Humanisten aufweist, ist die zwischen 1046 und 1056 verfasste Rhetorimachia Anselms des Peripatetikers.[1]) Er selbst erzählt, dass sich die Seligen des Paradieses und die drei Musen der Grammatik, der Dialektik und der Rhetorik um seine Gunst bewarben. Solange er hienieden lebt, will er — obgleich Priester — sich den Musen verschreiben. Der Gegensatz von Antike und Christentum ist ihm also schon zum Bewusstsein gekommen und er ahnt auch den eigenen Wert der Antike. — Nicht die grössere Kenntnis oder die stärkere Tradition des Altertums, sondern die selbständige, ästhetische Auffassung und Wertung desselben ist es, die den Italiener von der vulgären Dichtung ablenkt. — Ganz dieselbe Erscheinung, die bei den Humanisten noch stärker hervortritt.

Neben der Grammatik und Rhetorik steht die Rechtswissenschaft, das zweite grosse Erbstück aus römischer Kaiserzeit.[2]) Und auch diese konnte ausserkirchlich erlernt und betrieben werden. Dennoch kam ihr die Kirche selbst mit ihren Bedürfnissen und Ansprüchen aufs kräftigste zu Hilfe. Ist doch gerade das kanonische Recht fast ausschliesslich eine Schöpfung Italiens.

Noch früher als die Jurisprudenz scheint sich das dritte Hauptstudium der Italiener, die Medizin, von der Kirche emanzipiert zu haben. Konzilbeschlüsse aus den Jahren 1131, 1139 und 1162 untersagen sogar den Mönchen die Ausübung der ärztlichen und zum Teil auch der gerichtlichen Kunst. So verschwindet die intellektuelle Kluft zwischen Laie und Kleriker.

Die oft zitierten Äusserungen des deutschen Wippo und des Otto von Freysing[3]) bezeugen für Italien eine Höhe und eine Breite des

---

[1]) Dümmler, *Anselm d. Per.* Halle 1872.

[2]) Über die wissenschaftlichen Leistungen der Italiener orientiert G. Gröbers lateinische Literatur im *Grundriss*.

[3]) Wippo im Panegyrikus an Heinrich III. ermahnt:

Tunc fac edictum per terram Teutonicorum,
Quilibet ut dives sibi natos instruat omnes
Litterulis, legemque suam persuadeat illis,
Ut, cum principibus placitandi venerit usus,
Quisque suis libris exemplum proferat illis.

Schulwesens und der Laienbildung, wie sie kein anderes Volk in jener Zeit zu rühmen hat. Diese Laienbildung war, wie wir sehen, auf das Formalistische einerseits und auf das Empirisch-Praktische andererseits gerichtet: Grammatik und Rhetorik, Juristerei und Medizin. Ein verstandesmässiger, rationalistischer, praktischer und aufklärerischer Zug geht durch das ganze Geistesleben des 10., 11. und 12. Jahrhunderts in Italien. Dass dabei für Phantasie und Dichtung wenig übrig blieb, liegt auf der Hand. —Auch die anderen Nationen sind in ein ähnliches Stadium der Aufklärung und Laienbildung, des Empirismus und Formalismus eingetreten, aber erst viel später, im 14. und 15. Jahrhundert, und auch bei ihnen war damit ein allseitiger Niedergang der Poesie verbunden. Aus dieser Perspektive betrachtet, bedeutet das Fehlen einer Vulgärliteratur in Italien nicht etwa eine Verspätung, sondern einen rascheren Fluss im Strom der Kultur. Wir müssen der Auffassung Comparettis durchaus beistimmen, wenn er in seinem wunderbaren Buche *Virgilio nel medio evo* sagt: „Einer der Charakterzüge, die sogar im Mittelalter noch die historische und kulturelle Überlegenheit des italienischen Volkes dem übrigen Europa gegenüber offenbaren, besteht darin, dass die phantastische Produktion in Italien spärlicher als irgendwo vertreten ist.“[1])

* * *

Mit diesen summarischen Ausführungen glauben wir nicht, eine erschöpfende Antwort gegeben zu haben auf unsere Frage, die wie eine Sphinx am Eingang der italienischen Literaturgeschichte steht. Soviel aber hoffe ich gezeigt zu haben, dass eine Lösung des Rätsels nur im allseitigen Studium des mittelalterlichen Kulturlebens in Italien

Moribus his dudum vivebat Roma decenter,
His studiis tantos potuit vincire tyrannos.
Hoc servant Itali post prima crepundia cuncti,
Et sudare scholis mandatur tota iuventus.
Solis Teutonicis vacuum vel turpe videtur,
Ut doceant aliquem, nisi clericus accipiatur.

Otto Frisigen, *Gesta Friederici I.*, II, 13 berichtet: *Inferioris conditionis juvenes vel quoslibet contemptibilium etiam mechanicarum artium opifices, quos caeterae gentes ab honestioribus et liberioribus studiis tamquam pestem propellunt, ad militiae cingulum vel dignitatum gradus assumere non dedignantur.* An derselben Stelle bewundert er bei den Lombarden die *latini sermonis elegantiam, morumque urbanitatem. In civitatum quoque dispositione ac rei publicae conservatione antiquorum adhuc Romanorum imitantur solertiam.*

[1]) *Uno dei caratteri pei quali il popolo italiano, anche nel medio evo, dà segno della sua superiorità storica e civile dinanzi agli altri popoli d'Europa, è l'essere esso quello che fra tutti gli altri più scarseggia di produzione fantastica* (2. Bd., S. 16).

gefunden werden kann, und dass es in der Hauptsache zweierlei Arten von Gründen sind, die sich aufführen lassen: negative und positive; das Fehlen grosser kollektiver Ideen und Gefühle einerseits, und das starke Hervortreten der Verstandeskultur auf Kosten von Gefühl und Phantasie andererseits. Man könnte mit einem Worte sagen: der Mangel an Naivität.

Die modernen Literarhistoriker haben alle eine andere Antwort gegeben und haben sich begnügt, als einzigen Grund die starke römische und klassische Tradition in Italien anzuführen. Erst Francesco Novati hat vor kurzem begonnen, das Problem von allen Seiten her noch einmal anzufassen. Sein im Erscheinen begriffenes Buch: *Le Origini* in der Vallardischen *Storia letteraria d'Italia scritta da una società di professori* hat diese Frage zum vornehmsten Thema, und, nach den bisher veröffentlichten drei Lieferungen zu schliessen, darf man eine Fülle neuer und fördernder Aufklärung sich davon versprechen.

Mögen die hier entwickelten Ausführungen durch das ungeduldig erwartete Werk Novatis nicht Lügen gestraft werden.

Johann Barclay 1582—1621.

Von Ph. Aug. Becker.

Tiefer als man gemeinhin ahnt, reicht die Ära des neulateinischen Schrifttums in die modernen Zeiten herab. Denn innerlich überwunden wurde sie erst durch die klassische Glanzperiode der französischen Literatur und die gleichzeitige Verbreitung der französischen Sprache über alle Höfe Europas; und es darf nicht vergessen werden, dass Frankreich selber um die Wende des 16. und in der ganzen ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts den regsten Anteil nahm an der Pflege der lateinischen Dichtung und Gelehrsamkeit, welche damals in den Niederlanden, in Deutschland und allgemein im Norden eine wahre Blüte feierten und selbst in Italien noch eifrig gehegt wurden. Ein Passerat, ein Balzac, ein Ménage, ein Huet galten ihrer Zeit ebensoviel, wo nicht mehr, als lateinische Poeten wie als französische Schriftsteller; und welche Lücke die Vernachlässigung der lateinischen Literaturerzeugnisse für die Geschichte des französischen Geisteslebens bedeutet, sagt uns statt vieler ein Name wie Gassendi, dessen keine noch so ausführliche Literaturgeschichte gedenkt. Diese Machtstellung der lateinischen Sprache, vereint mit der ungewöhnten Vorherrschaft des spanischen Einflusses und dem bedrohlichen Vordringen zersetzender Geschmacksrichtungen, ist es gerade, die der französischen Literatur unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. jenen auffälligen Schein unübersichtlicher Zerfahrenheit gibt. Eine Zeitlang mochte es wirklich scheinen, dass das Latein von neuem und dauernd den Rang der internationalen Gelehrten- und Dichtersprache erworben habe. Denn der vielverheissende Dichterlenz der Plejade war rasch dahingewelkt, und von den geistigen Schöpfungen des 16. Jahrhunderts wirkten nur wenige lebendig nach. Wenn trotzdem die französische Sprache obsiegte, so liegt es an ihrer politischen Bedeutung als Band der festgeeinten Monarchie und an ihrer vollendeten Einbürgerung im öffentlichen Rechtsleben, an der hohen Wichtigkeit, welche die Bühne sich errang, am Aufkommen einer regen, schöngeistig gefärbten Geselligkeit, an der Scheidung der Erudition und weltmännischen Bildung, an der zeitgemässen Gründung der französischen Akademie, am Eindruck, den die italienische und spanische Nationalliteratur

machten, endlich an hervorragenden literarischen Taten wie Descartes' *Discours de la Méthode,* Pascals *Lettres provinciales,* die ja auch noch — zu grösserer Wirkung — ins Lateinische übersetzt wurden.

Zu den begabtesten Schriftstellern dieses lateinischen Interregnums gehört Johann Barclay. Von schottischer Herkunft, durch Geburt ein Lothringer, verbrachte er sein Mannesalter in England und in Rom; Frankreich besuchte er meist nur vorübergehend, und doch hat dieses Land den meisten Anspruch auf ihn; es bildet sozusagen das Gravitationszentrum, um das er sich bewegt. Als Schriftsteller bekundete sich Barclay als einen feinen Beobachter der Menschen und Völker und ihres verschiedenen Wesens. In der Geschichte des modernen Romans markiert er seine Stelle: denn er schrieb wohl den ersten Schelmenroman ausserhalb Spaniens und versuchte zuerst dieser Gattung autobiographischen Gehalt zu geben; er schuf den politischen Roman, dessen Fährte Frankreich und Italien um die Wette befolgten, und dem in Fénelons Télémaque noch ein später Nachtrieb aufspross. Seine *Argenis* übersetzte Martin Opitz, und Grimmelshausen entnahm seinem *Euphormio* mehr als eine Anregung. Trotz dieser vielseitigen Beziehungen, trotz seiner raschen Berühmtheit und der andauernden Beliebtheit seiner Schriften, die in die meisten Sprachen Europas übersetzt sind, wird Barclay seltsamerweise in älteren Literärgeschichten und in jüngeren Darstellungen der neulateinischen Literatur so gut wie übersehen; oder sollen wir sagen übergangen? Ganz vergessen ist er indessen nicht. Frankreich hat ihm mehrere Spezialuntersuchungen gewidmet, und soeben versucht eine neue Übersetzung ihn den deutschen Lesern wieder nahe zu bringen. Diesen Anlass möchte ich ergreifen, um das Bild, das sich uns nach den neueren Forschungen von Barclays Leben und schriftstellerischem Wirken ergibt, — hier ergänzend, dort verbessernd — in bestimmten Zügen zu zeichnen.[1])

* * *

[1]) Léon Boucher, *De Johannis Barclaii Argenide,* thèse, Paris 1874; der beste Essai, der bis jetzt über Barclay geschrieben wurde. (Mein Exemplar verdanke ich der freundlichen Gefälligkeit des Autors.) — Albert Dupond, *L'Argénis de Barclai, étude littéraire,* Paris 1875. — Jules Dukas, *Etude bibliographique et littéraire sur le Satyricon de Jean Barclay,* Paris 1880. — Albert Collignon, *Notes sur l'Euphormion de Jean Barclay* (Extr. des Annales de l'Est), Nancy 1901. — *Argenis von Johann Barclay,* übersetzt von Dr. Gustav Waltz, München 1891. — *Euphormio, Satirischer Roman des Johann Barclay,* übersetzt von Dr. Gustav Waltz, Heidelberg 1902. — Vgl. Bayle, *Dict. hist. et critique.* — *Dictionary of National Biography.* — H. Körting, *Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert.* 1. u. 2. Bd. Oppeln und Leipzig 1885. 87. — A. Collignon, *Notes sur l'Argénis,* Paris-Nancy 1902. — Über die älteren Quellen siehe am Schluss dieses Aufsatzes.

Johannes Barclay entstammte einer alten schottischen Familie, den Barclays von Gartly in Aberdeenshire, die mit dem ersten Adel des Landes, den Leslie, den Gordon, den Ogilvy verwandt oder verschwägert waren. Sein Vater, Wilhelm, ein jüngerer Sohn der Familie, verliess, wie viele seiner Landsleute, nach der Gefangensetzung Maria Stuarts seine Heimat aus Anhänglichkeit an den alten Glauben, um sich auf dem katholischen Festland eine Freistatt zu suchen. Er brachte eine tüchtige humanistische Vorbildung mit und widmete sich in Bourges dem Studium des Zivilrechts unter Donneau, „vir civilis disciplinae peritus, sed malus, quia hereticus Calvinista“. 1577 wurde er auf Betreiben des schottischen Jesuiten Edmund Hay (sagt man) als Professor der Rechte nach Pont-à-Mousson berufen, wo er den juridischen Unterricht organisierte und für seine Verdienste zum Dekan der Fakultät und Requetenmeister ernannt und mit dem Titel eines Staatsrats ausgezeichnet wurde. Hier vermählte er sich mit einer Lothringerin aus vornehmem Hause, Anne de Malavilliers, die ihm am 28. Januar 1582 einen Sohn, Johann, gebar. Der begabte Knabe wurde dem Jesuitenkollegium seiner Geburtsstadt zur Erziehung anvertraut, und noch hatte er die Schulbank nicht verlassen, als er einen Kommentar zu Statius' Thebais in Druck gab.[1]) Nichts klingt glaubhafter, als dass der Wunsch auftauchte, ein so verheissungsvolles Talent für den Orden zu gewinnen, und dass man die Neigung, die der junge Mann aus freien Stücken zeigte, auf jede Weise nährte und förderte. Allein ein Konflikt zwischen dem über alles verehrten Vater und der mächtigen Gesellschaft zerriss unerwartet das Band, das ihn an die lothringische Heimat knüpfte, und entfremdete ihn vorübergehend seinen Erziehern.

Schon hatten sich die Jesuiten in Pont-à-Mousson das alleinige Anrecht auf die Rektorwürde gesichert und liessen sich nun auch das Kanzleramt der juridischen Fakultät zuerkennen. Wilhelm Barclay und seine Kollegen widersetzten sich, und als die Angelegenheit vom herzoglichen Rat gegen die Fakultät entschieden wurde, scheint Barclay seine

[1]) *In P. Statii Papinii Thebaidos libros IIII commentarii et in totidem sequentes notae, cum argumentis authore Joanne Barclaio.* Pontimussi apud Melchiorem Bernardum. MDCI. in-8°. 96 ff. (Nach dem Katalog der Pariser Nationalbibliothek.) — Am 14. April 1596 schrieb W. Barclay an Justus Lipsius, um ihm seinen Verwandten, W. Barclay, den späteren Dr. med., zu empfehlen: „*missurus aliquando*, fährt er fort, *si Deus voluerit, pignus multo charissimum, meum nempe gnatum unicum, ut in tam tenello aetatis flexu, Graecis et Latinis probe instructum. Vix dum excessit ex ephebis, et philosophiam serio meditatur, atque velut impetu quodam in id fertur, meque importune urget, ut te docentem audiat: audiet, ut spero spque sua fruetur.*“ Es sollte nicht dazu kommen.

Ämter niedergelegt zu haben. Zu dieser Widerwärtigkeit kam eben noch die Furcht, den einzigen Sohn an den Orden zu verlieren, und der gewiss berechtigte Ehrgeiz, ihn nicht im Schulstaub vermodern zu lassen, sondern ihn beim Hofe einzuführen und ihn auf die politische Laufbahn hinzulenken, zu der ihn Geburt und geistige Anlagen befähigten. Für einen Aufenthaltswechsel konnte übrigens der Zeitpunkt nicht günstiger gewählt werden: denn der junge Mann hatte seine ersten Studien beendet, und vor kurzem hatte der Vater eine umfangreiche Streitschrift zu Gunsten der absoluten Königsgewalt veröffentlicht und sie Heinrich IV. von Frankreich gewidmet.[1]) In England wiederum stand der Thronwechsel bevor; am 3. April 1603 brachte Elisabeths Tod die Krone an Jakob von Schottland, den Sohn Maria Stuarts.

Die Abreise des alten Barclay verzögerte sich wegen der Veräusserung seines fahrenden und liegenden Gutes; noch Ende Juli 1603 war er in Pont-à-Mousson.[2]) Möglich wäre es, dass sein Sohn ihm voraus reiste; und wenn dieser in seinen jüngeren Jahren Italien besucht hat — was uns nicht bezeugt ist, wofür aber seine Werke zu sprechen scheinen, — so dürfte es damals geschehen sein, vielleicht sogar mit dem Wunsche, seinen Eintritt in den Orden doch noch zu bewerkstelligen.[3]) Jedenfalls waren die beiden Barclay beim Regierungsantritt Jakobs I. nicht in England; das Gedicht, mit dem der junge Barclay den König bei diesem Anlass beglückwünschte, wurde in Paris gedruckt.[4]) Erst im Hochsommer oder im Herbst begaben sie sich an den englischen Hof und nur auf kurze Dauer.[5]) Denn die Landesgesetze verwehrten

[1]) *De Regno et regali potestate adversus Buchananum, Brutum et Boucherium et reliquos Monarchomachos libri sex*, Parisiis MDC. — Unter den Liminärgedichten befindet sich auch eins von Barclay, dem Sohne, drei lateinische Disticha, die ersten Verse von ihm, die wir kennen. Nach Barclays Kollegen N. Guinet (*Pacti nudi vindiciae*) erntete er wenig Dank für dies Werk: *ex qua plus offensionis quam gloriae reputavit.*

[2]) Vgl. E. Dubois, *Guillaume Barclay*, in *Mémoires de l'Académie de Stanislas* 1870, p. CLXVIIs.

[3]) Wir kommen anlässlich des zweiten *Euphormio* darauf zurück. Der ausgesprochene Zweck der Reise dürfte das Rechtsstudium gewesen sein.

[4]) *Regi Jacobo primo, carmen gratulatorium, auct. Joanne Barclaio.* in-4°. Paris 1603. (Nach Baillet, *Jugemens des Savans*, Amsterdam 1725, IV, 506.) Das Gedicht fehlt in Barclays *Poemata.*

[5]) Die Tatsache des Besuchs bestätigt W. Barclay in der Widmung seines Pandektenkommentars an Jakob I. vom 5. März 1605: „*cum aliquot supra annum mensibus Majestas tua me tanta benignitate accepit*". Nach Tomasini Elogia p. 185: „*In Angliam igitur Gulielmus quinquagenarius cum uxore, filio, omnique familia migravit.*" Die Mutter erwähnt auch J. Barclay in seinem Gedicht *Ad G Barclaium, parentem* (Poematum l. I).

die Anstellung eines Katholiken, und für Zugeständnisse in Glaubenssachen war der Hass des alten Exulanten gegen die religiösen Neuerer zu tief und zu zäh. Auch machte sich ihm das Alter schon fühlbar, und vermutlich war die Abneigung seiner Frau gegen das Leben im Ausland und die Furcht, die Berührung mit den Andersgläubigen möchte nicht ohne Eindruck auf das empfängliche Gemüt seines Sohnes bleiben, gleichfalls von Einfluss auf seine Entschliessung. So kehrte er nach kurzer Frist mit den Seinen auf das Festland zurück. Im Dezember war er in Paris, als ihm von Angers der seit Jahren erledigte Lehrstuhl für Zivilrecht angeboten wurde. Am 15. Januar 1604 unterzeichnete er den Kontrakt, nach dem er sich auf fünf Jahre zu Vorlesungen an der juridischen Fakultät in Angers verpflichtete, und am 9. Februar stellte er sich dem versammelten Lehrkörper vor.

* * *

Während jenes ersten Aufenthalts in London, wie es scheint, trat der junge Barclay mit dem ersten Teil seines *Euphormio* vor die Öffentlichkeit. Mit der Zueignung wendete er sich abermals an den König von Grossbritannien.[1]) — Wir wollen das Buch gleich hier an seiner Stelle eingehender betrachten. Schon der Titel: *Ephormionis Lusinini Satyricon* besagt, dass der jugendliche Verfasser sich Petronius zum Muster genommen hat, jedoch in einer Weise, die vielleicht nur zufällig, aber unverkennbar, an die spanischen Vagabundenromane erinnert.[2])

Der Held, Euphormio ist es selber, der seine Erlebnisse vorträgt. Als unerfahrener Jüngling ist er aus seiner Heimat, dem utopischen Schlaraffenland Lusinien, mitten in unsere Welt versetzt worden. Naiv lässt er sich in der Stadt, wo er landet, zu einem Gasthof führen, die Sehenswürdigkeiten zeigen, Speisen vorlegen, ohne zu ahnen, dass man für derlei zahlt. Der Wirt will ihn pfänden, aber ein vornehmer Gast, der einflussreiche Edelmann Callion, löst ihn aus und nimmt ihn als Sklaven mit auf sein Schloss. In den Äusserungen seines Schmerzes über den Verlust der Freiheit erblickt die Dienerschaft Anzeichen von Geistesgestörtheit und versucht ihn (mit Einwilligung Callions) durch Qualen und Schlaflosigkeit vollends um den Verstand zu bringen.[3])

[1]) Die Widmung scheint in England geschrieben zu einer Zeit, wo der Verfasser noch hoffte, in Jakobs Dienst bleiben zu können.

[2]) Über Petronius' Einfluss s. Collignon l. c. 39 ss.

[3]) Wer den *Abenteuerlichen Simplicius Simplicissimus* gelesen hat, dem kann die Ähnlichkeit mit Barclays Erzählung nicht entgehen, auch nicht die Überlegenheit, mit der Grimmelshausen seine Erfindung mitten in die lebensvollste Wirklichkeit

Ein mitleidiger Mitsklave Percas verrät ihm, was ihm bevorsteht; auf seinen Rat stellt sich Euphormio wirklich närrisch, gewinnt durch seine Einfälle die Gunst seines Herrn, entdeckt dann zu guter Zeit ein Universalheilmittel, das dieser sorgsam aufbewahrt und auf das er hohe Dinge hält, nimmt es vorstohlen zu sich und tut, als käme ihm der Verstand wieder. Als Zeugen der Wunderkraft seines Heiltranks schickt Callion Euphormio und Percas an seinen vom Blasenstein gemarterten Freund Fibullius. Unterwegs erleben sie allerhand grausliche Abenteuer; ein Wanderer, der sich zu ihnen gesellt, erzählt ihnen wunderbare Dinge von Acignius. In Basilium, dem Ziel ihrer Reise, verletzt Euphormio unter einer Knabenschar, die ihn beim Besichtigen der Stadt verfolgt, einen Patriziersohn und Schüler des Acignius durch einen Steinwurf. Schon schleppt man ihn zur Strafe, als der Name seines Herrn allen Grimm besänftigt, und er sogar zu einer Schauspielaufführung in Acignius' Haus eingeladen wird. Nun wird Fibullius aufgesucht, und Euphormio heilt ihn von seinem Übel, nicht mit dem mitgebrachten Trunk, sondern mit einem ihm bekannten Kraut. Zum Dank verheiratet ihn Fibullius (wie er nachträglich erfährt) mit seiner Maitresse, so dass er zur gleichen Stunde Bräutigam und Vater wird. Nun heisst es in aller Eile Callion nachreisen, der Labetrus einen Besuch abstatten geht; von dort wird dann Euphormio nach Italien vorausgeschickt und entgeht in einem Alpenorte, wo er eine Kuh durch einen Steinwurf wild macht, dass sie den Melker verletzt, nur durch die glückliche Dazwischenkunft seines Herrn dem Galgen. Um seinetwillen kommt es zum Zweikampf zwischen Callion und Fibullius, und als Preis ihrer Versöhnung wird er ausgepeitscht und gebrandmarkt. Der vielen Erniedrigung müde, entrinnt endlich Euphormio der Knechtschaft, lernt in Verona und in einer anderen grossen Stadt italienische Sitten kennen, entflieht dann weiter nach Alexandrien, wo ein Goldmacher ihn um seine Barschaft betrügt, ein wohlgemeinter Rat ihn abhält, sich in einen Prozess einzulassen, und die Furcht vor Callions Ankunft ihn zu weiterer Flucht spornt.

Ein blosser Blick auf diese Inhaltsübersicht überzeugt uns, dass Barclay es weder an Erfindung noch an Kombinationsfleiss hat fehlen lassen, um seiner Geschichte einen fortlaufend zusammenhängenden

hineinpflanzt. Diese Abhängigkeit des genialen deutschen Erzählers vom Verfasser des *Euphormio* scheint noch nicht beachtet worden sein (vgl. die Ausgaben von Bobertag, Kurz und Tittmann). Sie ist nicht ohne Bedeutung, da sie der Vermutung, als habe Grimmelshausen ein Gegenstück zu Lanzelot liefern wollen, vollends die Stütze entzieht.

Faden zu geben. Mit etwas kindlichen Mitteln, mit Ammenmärchenmotiven hat er versucht, dem Mysteriengrauen, das sich durch Petronius' Satire zieht, etwas ähnliches zur Seite zu stellen; als aufgeklärter Sohn moderner Zeiten mutet er aber seinen Lesern nicht zu, an die ärgsten Spukgeschichten zu glauben, sondern er legt sie nur seinen Personen in den Mund und lässt diese sich selbst in die grausliche Stimmung hineinreden. Statt der südländischen Sinnenorgien seines Vorbildes hat er es nur gewagt, einige Bilder beinahe erhaschten, aber durch zage Schamhaftigkeit vereitelten Genusses und nachfolgender ärgerlicher Reue und erregter Unruhe zu zeichuen, wie sie dem Gemütszustand des Jünglingsalters entsprechen, und wie eine zwanzigjährige, nicht gerade ausschweifende Phantasie sie auszudenken und zu schildern vermag. Auch was sonst die geniale Originalität eines Petronius ausmacht, die drastische Lebensfülle und die geistvolle Menschenkenntnis, wird man bei einem noch so begabten Anfänger nicht suchen dürfen; hingegen fehlen geschickte Disposition und klarer Aufbau nicht; insbesondere an wichtigen Knotenpunkten der Erzählung, wie bei den Vorfällen vor Euphormios Flucht, hat sich Barclay mit anerkennenswerter Sorgfalt bestrebt, die Ereignisse wirksam zu gruppieren und ineinander greifen zu lassen, und er gibt dabei ohne Frage Anlagen zum Erzähler im besten Sinne zu erkennen.

Näher besehen zeigt es sich aber, dass für ihn die eigentliche Erzählung, die Fabel des Romans, doch nicht die Hauptsache ist. Sie gibt ihm nur den Rahmen zu einer allgemeinen Satire gegen die Menschheit ab. Diese Grundabsicht des Buches gesteht die Widmung ausdrücklich ein: „*Non peccavi in virtutem tuam, invictissime rex, dum terrarum scelus libello hoc acerbe ultus sum. In homines enim erupit hic impetus, non in deos . . . Caeteros suscepi indignante stimulo perfodiendos.*“ Und mit tiefer Betrübnis will der Einundzwanzigjährige wahrgenommen haben, dass an allen Menschen ohne Ausnahme der alte Erbfluch hafte: *ne quis nasceretur domi probus.* — „*Accusare totum orbem institui,* fügt die *Apologie* (1610) mit reiferer Selbstkenntnis hinzu, *insonti violentia, et plus in spem propriae laudis, quam ignominiae aliorum.*“

Eine Satire also, eine Anklage gegen das ganze Menschengeschlecht wollte dieser kaum der Schule entwachsene Jüngling schreiben, und zum Sprachrohr seines unwilligen Ingrimms wählt er sich den Euphormio, das unverfälschte, unverdorbene Kind jenes Lusiniens, wo noch die reine Unschuld und Einfalt des goldenen Zeitalters herrschen, den wehrlosen Spielball menschlicher Tücke, den die Ungerechtigkeit seiner Mitmenschen erniedrigt, gepeinigt, mit Schmach beladen hat. Unter dieser

Maske bricht der gestrenge Sittenrichter über alle Einrichtungen und Handlungen der Menschen den Stab.

Bald spricht aus ihm die uneingeweihteste Unschuld, und mit bebender Brust deklamiert er gegen so unverfängliche und gut begründete Bräuche wie das Zahlen der Zeche: „Die Fische vom Quell bis zum Meere finden keinen, der ihnen Zoll für die genossene Nahrung abverlangte; die Natur hält überall für die Tierwelt offenen Tisch . . . Der Mensch allein also dürfte den leergewordenen Leib nicht ungestraft wieder füllen? . . . O schmutziges Geschlecht, o barbarische Handlungsweise! O Menschen, Menschen, grausamer als der Leu, den Androklus dereinst so menschlich erfand!“ — Bald erheuchelt er wieder tiefe, unversöhnliche Verbitterung gegen die menschliche Gesellschaft überhaupt und ergiesst den Schwall seiner Rethorik über sie: „Ich werde die vaterländische Sanftmut über Bord werfen, werde mich unter den Augen der Richter eidlich und feierlich verpflichten, eine schroffe Rücksichtslosigkeit walten zu lassen . . . Ein zweiter Curtius will ich in den klaffenden Rachen eurer Grausamkeit hinabspringen, will dieser Sphinx, dieser Poena, dieser Hydra zum Opfer fallen, und mein Untergang soll ein Glück sein, wenn er meine Lusinier vor dem Bereich dieser Ungeheuer warnt und zurückschreckt.“ — Zumeist aber vermählt er Satire und Erzählung miteinander und lässt die verschiedenen Stände und Berufe, jeglichen an seinem Werke, in anonymen Gruppen oder in ausgewählten Vertretern an uns vorüberziehen. Da haben wir den Hörsaal voll lärmender und unaufmerksamer Studenten, dort den herzlos gewinnsüchtigen Gastwirt, dort den niederträchtigen, unmenschlichen Dienertross, weiter den Betrüger, der die abergläubige Furcht ausbeutet, die leicht zugänglichen oder nur zum Schein widerspenstigen Schönen, die herrische, leichtfertige und irreligiöse Schar der Ärzte um Fibullius' Krankenlager, die zankenden Ordensgeistlichen, den Goldmacher, den Hehler von Wirt, seinen Helfershelfer, und die heimlich mit ihnen haltenden Polizeischergen, endlich den Stand der Advokaten mit ihren Schikanen und Kniffen. Nur einem ist die unerbittliche Satire gnädig gewesen, dem alten Professor der Jurisprudenz, dessen Silhouette mit einem Anhauche von kindlicher Pietät gezeichnet ist. Sonst erscheinen sie alle — sofern der Verfasser seinen simulierten Menschenhass nicht über die Freude am Schildern und Erzählen vergisst — als gleich schlimm und verworfen.

Mit mehr oder weniger Geschick hat es Barclay verstanden, diese satirischen Skizzen mit der Handlung in Zusammenhang zu bringen. Doch ist damit noch nicht genug geschehen; denn mit Allgemeinheiten

und blosser Deklamation und selbst mit vereinzelten Genrezeichnungen kann kein Roman auskommen. So hat denn auch Barclay einzelne stärker individualisierte Figuren schaffen müssen, welche neben Euphormio zu Trägern der Handlung werden. Zu diesen hat er sich Euphormios Herrn Callion nebst seiner Umgebung und Freundschaft ausersehen: Stellvertreter des Adels also, der Hofleute, jener vornehmen Welt, für die der Verfasser im Grunde eine innere Sympathie empfindet; denn der Adel an sich ist ihm etwas Hohes, nur die Entartung des Standes und gewisse Verkehrtheiten seiner Sitten findet er zu rügen. Ganz vortrefflich ist Callion gezeichnet mit seinem neugebackenen Adel; sein Vater, der Sohn durchaus unbekannter Leute, vom einfachen Talglichtzieher durch den Viehhandel zum reichen Mann geworden, hat seinen Erstgeborenen dem geistlichen Stande zugeführt und ihm ein Bistum gekauft; Callion, der zwanzig Jahre später zur Welt kommt, beerbt den Vater und den Bruder, verschafft sich mit seinem Geld Eingang bei Hof und weiss es mit seinem glatten Wesen und seiner Gefügigkeit schliesslich zu Gunst und Einfluss zu bringen. Nicht minder gelungen hat bei Fibullius die vornehme Leutseligkeit, mit der er Euphormio seine Maitresse anhängt, sein naiver Zorn, wie jener sich gegen die Erniedrigung aufbäumt, und das liebenswürdige Behagen, mit dem er ihn hängen sehen will. Das Duell mit Callion, futil und zwecklos chevaleresk, wie es ist, ist eine fein satirische Schilderung einer der grellsten Unsitten der Zeit. Und auch die nur vorübergehend auftauchenden Gestalten der Lapicia, Fibullius' jung verwitweter Nichte, die von einer Wallfahrt nach Loretto zurückkommt, und die des Verschwendungsprotzen Archoropus, zeigen die gleiche Gabe für lebenstreue Krokis.

Ein loser Faden verbindet diese Gesellschaft mit einer anderen, gleich meisterhaft gezeichneten Figur, bei der wir mit Gewissheit angeben können, welche historische Persönlichkeit zum Modell gesessen hat: ich meine jenen Labetrus, dessen durchsichtiges Anagramm den Erzherzog Albrecht, Statthalter der Niederlande, verbirgt. Wir betreffen hier den Autor zum ersten Male bei seiner Neigung, historische Bilder in ganzer Lebensgrösse in den Rahmen seiner Romane einzufügen; und die Farben, mit denen des Erzherzogs Residenz, sein Hofhalt, seine verschwenderische Pracht und mittels einer Bildergalerie die Hauptmomente seines Lebens dargestellt werden, verraten in Barclay einen wahrhaften Künstler vereint mit einem fertigen psychologischen Beobachter. Wir erkennen hier die spezielle Veranlagung des jungen Schriftstellers, die sich mit ähnlichem Erfolg in Schilderungen von fremdem Volkswesen und nationalen Eigenheiten bewährt: man lese nur die Beschreibungen

des holländischen Gelages, der rustiken Unterkunft, des summarischen Gerichtsverfahrens und des Henkermahls in der Schweiz, des Bravo, der Blutrache und der Kurtisane in Italien, oder den Prozess des Narrenkönigs in Paris, um zu sehen, wozu Barclay den Beruf in sich hatte.

Ein Ehrenplatz kommt in diesem ersten *Ephormio* dem Acignius und den Auslassungen über Gelehrtentum und Gelehrsamkeit zu. Acignius, Anagramm von Ignacius, ist die Personifizierung des Jesuitenordens, dem Barclay seine Erziehung verdankte. Mit jener selbstgefälligen Bonhomie, die man an Pascals Jesuitenpater bewundert, schildert der Wanderer, der sich auf dem Wege nach Basilium zu Percas und Euphormio gesellt, das Wesen des Ordens, seines Stifters und seiner Schüler, die Lauterkeit der Sitten und den auf alles Hohe gerichteten Sinn, das Anwachsen seiner Macht und den Wandel, der sie bedroht hat. Nicht das Ansehen, das der Orden seinen Mitgliedern verleiht, reizt indessen den seltsamen Erzähler zu seinem Eintritt in denselben, sondern die sinnfällige Tatsache, dass die Gesellschaft das Monopol alles Wissens besitzt: „Ich wurde, so erzählt er, gewahr, dass alle Zöglinge des Acignius durch bedeutende Gelehrsamkeit hervorleuchten, und anfänglich glaubte ich, es würden nur solche zugelassen, die schon im ehrenwerten Besitze dieses Gutes sind. Bei fleissiger Umschau aber gewann ich die Überzeugung, der Genius dieses Hauses flösse seinen Insassen die gelehrten Kenntnisse aus dem Stegreif ein ... Viele Götter wollen nur an den durch sie bestimmten Orten geopfert haben ... Man könnte sagen: Über das Weichbild des Acignischen Heims hinaus herrscht die Barbarei ... Alle Disziplinen empfangen hier eine andere, bessere Gestalt. Handle sich's um Politik, um Agrikultur, alte und älteste Geschichte, Astronomie, Geographie, Nautik: so werden die besser gewöhnten Geister nur an den Lehrkräften des Acignius Gefallen finden, die ja auch die literarischen Fehden mit solcher Ausdauer führen, usw.“ Ein köstlicher Humor spricht aus diesen Zeilen, welche jenen einzigartigen Scharfblick verraten, mit dem begabte Schüler die Fehler und Mängel ihrer Lehrer durchschauen. In Basilium lernt dann Euphormio Acignius persönlich kennen, zuerst durch den Schülertrupp, der ihn mit Steinwürfen verfolgt, weil er bedeckten Hauptes an einem Kapellchen vorbeigeht, dann innerhalb des heiligen Geheges bei einer Schüleraufführung. Wieder sind es die Jesuiten als Gymnasiarchen und als Tonangeber des literarischen Tagesgeschmacks, die Barclay interessieren. Wir werden deshalb kaum fehlgehen, wenn wir die Auseinandersetzungen des alten Gelehrten in Labetrus' Kunsthalle über Gelehrsamkeit und Erziehung ebenfalls auf des Verfassers eigene Schulerfahrung beziehen,

ich meine nicht ausschliesslich als Kritik, sondern zum guten Teil als persönliche Ausgestaltung und Vertiefung des an sich selbst durchlebten Verfahrens seiner Lehrer. Barclays Ideal, wie es sich hier darstellt, ist noch das der Renaissance: beredte Gelehrsamkeit, nur weltmännisch temperiert. Ein Rest von Barbarei dünkt ihm der archäologisch-philologische Kram, mit dem man die Zeit vertrödelt, wo der Unterricht den Geist der Jugend entflammen und begeistern sollte, ihm Schwung einflössen in Vers und Prosa; er verlangt Kontakt mit dem Leben, kein totes Vielwissen. Keine Frühreife; spielenden Anfang; freie Wahl der Lektüre unter weiser Leitung; fortwährendes selbständiges Schreiben; keine ängstliche Exklusivität in den Musterschriftstellern; Bevorzugung der oratorischen Exerzitien, poetische nur zur Abwechslung und Erholung. In den gleichen Ideenzusammenhang gehört auch mancher Zug des Mönchsdisputs, den Barclay an Fibullius' Schmerzenslager in Szene setzt: die Verspottung des scholastischen Gezänks, das vier Stunden über die Frage hin- und herrast, ob zum Syllogismus auch notwendig der Schluss gehöre, und schliesslich in ein persönliches Schimpfen ausartet, und die ironische Durchhechelung der Jugendausbildung in lebloser klösterlicher Abgeschlossenheit; denn beides verletzt Barclays Ideal eines ästhetisch befreienden und weltmännisch heranbildenden Erziehungsganges.

Überblicken wir nun nach dieser Analyse noch einmal den Gesamtinhalt des ersten *Euphormio,* und fragen wir abermals, was er uns bieten soll und was er sein will, so ist wohl die einfachste und richtigste Antwort: ein satirischer Roman, d. h. eine an sich planmässige, reich gestaltete und unterhältliche Erzählung, die jedoch ihren Zweck nicht in sich selbst hat, sondern im Beiwerk, die absichtlich unbefriedigend, unversöhnlich endet, um den Anlass zu einer Durchmusterung aller Schäden und Sünden der menschlichen Gesellschaft zu geben. In den mehr oder minder individualisierten satirischen Skizzen der verschiedenen Berufe und Stände, in der gefälligen Zeichnung gewisser historischer Nebenfiguren hors-texte, in der lebendigen Vorführung eigenartiger Volkssitten, in der bald ironischen, bald pathetischen Erörterung der Aufgaben und Ideale der Erziehung und der Gelehrsamkeit entwickelt der Verfasser seine reiche Begabung, seinen Beobachtersinn und seine leicht geweckte Sympathie, die ihn jeden Augenblick seinen affektierten Missmut und Unwillen vergessen lassen. Den eigentlichen Inhalt der Erzählung bilden Euphormios Abenteuer, an denen sein Mitsklave Percas, sein Herr Callion und dessen Freund Fibullius und Archoropus nebst einer Reihe von Nebenfiguren intim beteiligt sind; die übrigen Skizzen und ausgeführten

Schilderungen sind mehr oder minder lose an diesen Erzählungskörper angeheftet. Mängel zeigt ja diese Erstlingsschrift unleugbar: Mängel, die teils mit dem Gebrauch der toten, nur in einer bestimmten oratorischen Form zu unserer Verfügung stehenden Sprache und mit der Verquickung antiker Auffassung und modernen Stoffs notwendig zusammenhängen, teils auch dem Ungeschick des Verfassers zur Last fallen, so wenn er Euphormio gleich nach der Brandmarkung behaglich dem Mönchsgespräch beiwohnen lässt, usw. Trotz alledem ist die künstlerische Absicht dieses ersten *Euphormio* klar zu durchschauen.

Nun fragt es sich aber, ob Barclay mit seiner anscheinend so harmlosen Erzählung nicht etwa einen Hintergedanken verbunden hat. Gerade weil er Petronius nachahmt, liegt diese Frage nahe: denn zu seiner Zeit sah man allgemein im *Satiricon* die Trümmer jener Schrift, in der nach Tacitus' Zeugnis Petronius Arbiter die Schandtaten Neros *sub nominibus exoletorum feminarumque* gegeisselt habe. Auch von Barclay wird zu verstehen gegeben, er habe mit den Gestalten seines Romans unter fingierten Namen bekannte Persönlichkeiten gemeint, Callion stelle Karl III., den regierenden Herzog von Lothringen dar, usw. Barclay hat in seiner *Apologie* auf diese Insinuationen geantwortet. Er gibt zu, dass er unter die erfundenen Figuren auch einige zeitgenössische Physiognomien gemischt habe, nicht als beleidigende Satiren, sondern als unschuldige Porträts und launige Neckereien; aber er habe mit Absicht nur geringe Änderungen an ihren Namen vorgenommen, um sie leicht kenntlich zu machen, damit man sie nicht zur Rechtfertigung der anderen, böswilligen Auslegungen anführen könne. Denn nichts sei witzloser, als eine allgemeine Rüge auf einzelne münzen zu wollen, und nichts unvorsichtiger, als sich zwecklos der Feindschaft der Grossen auszusetzen, wenn man — wie der Verfasser — sein Fortkommen und seine Zukunft in ihrem Kreise habe. Nur zu leicht muten die Menschen anderen ihre eigene Scheelsucht zu. Allein in diesem Falle konnte das blinde Herumraten, das Heraustüfteln von Namen aufs Geratewohl (*turbulento vaticinio*) nur fehltreffen, da es sich um dichterische Schöpfungen handelte, die nur im Rahmen der Erzählung eine Existenz haben, und weil der Autor sich seine Modelle — soweit er welche benutzte — unter seinen engeren Bekannten aussuchte, unter Leuten, die nicht in Sicht, nicht allgemein bekannt waren. Gewisse Züge (das gesteht Barclay ein) zielten auf Freunde, denen er etwas vorzuwerfen hatte, und diese hätten die Lektion verstanden und zu Herzen genommen. Was man sonst auf den Verfasser deuten wollte, wo man Lusinien suchte, was man hinter dem geheuchelten Wahnsinn, der Galgenszene usw. witterte,

wo doch Barclay nie im Dienst irgend eines Privatmannes stand, sondern vom väterlichen Herde weg unmittelbar an den Hof kam — das sei lauter abenteuerliche Konjektur: *omnia per vanas conjecturas, inter otia literatorum vel invidiae curam pensabantur.*

Diese Auslassungen Barclays entsprechen meines Ermessens im vollsten Masse dem Eindruck, den ein unbefangener Leser bei der Lektüre des ersten *Euphormio* empfängt. Von einer verkappten Autobiographie kann keine Rede sein: denn soweit wir Barclays Jugend kennen oder sie uns ausdenken können, passt kein einziger Zug des Romans auf ihn. Dies ist so auffällig, dass sich schon frühzeitig die phantastische Meinung bildete, nicht Johann Barclay, sondern Wilhelm, sein Vater, sei der Verfasser oder zum mindesten der Held des ersten Buchs. Erstere Ansicht vertrat nach dem *Discursus de autore scripti* der holländischen Argenis-Ausgabe von 1630 der Leipziger Philologe Rodenborg, ein geborener Antwerpener, der einen Schlüssel zum *Euphormio* von W. Barclays eigener Hand besitzen wollte.[1]) Die haltlose Fabel ist gebührend zurückgewiesen worden, aber Wilhelm Barclays passiver Anteil am Euphormio findet noch seine Verteidiger: „*Il est risible*, urteilt Dukas, *que l'autobiographie, mêlée d'ailleurs à une foule d'aventures de pure invention, s'enchevêtre avec le récit des tribulations dont Barclay le père put seul avoir à souffrir.*“ Gleich zu Beginn sei derselbe unschwer in jenem Euphormio zu erkennen, der ohne Barmittel in einem Seehafen landet im naiven Glauben, es herrsche bei uns auch die freie Gastfreundschaft wie in Schottland. Und diese Auffassung findet eine unerwartete Bestätigung in den Seiten, die der Jesuitenpater Abram um 1650 in seiner Geschichte der Universität Pont-à-Mousson dem *Euphormio* widmete, und die Collignon zu guter Stunde mitteilt: „*Quelque soin*, heisst es da, *qu'ait mis Barclay à altérer les indices caractéristiques, à brouiller les traits, à déguiser ses personnages sous un masque de comédie, il ne put écarter les soupçons ni empêcher de croire que dans le premier Satyricon Callion est le duc sérénissime, Fibullius l'éminentissime cardinal, Euphormion le père de l'auteur, Guillaume Barclay; dans Percas il faut voir plutôt Grégoire (de Toulouse) ou encore Jean Hordal* (beide Rechtslehrer in Pont-à-Mousson); *Pédon et les autres serviteurs de Callion représentent soit les conseillers du prince favorables à notre société, soit les professeurs de jurisprudence, collègues de Guillaume Barclay.*“ Und nach einer Analyse des ersten Buches fährt er fort:

[1]) Von Leipzig nach Wittenberg berufen und von hier als Professor der Theologie nach Danzig eingeladen, verfiel Rodenborg in eine schwere Geisteskrankheit und starb kurz darauf, 1617. Vgl. Jöcher, Allgemeines Gelehrtenlexikon.

„On pourrait facilement appliquer ce récit à Guillaume Barclay et aux controverses soulevées au sujet de l'Université de Pont-à-Mousson, qu'il jugeait corrompue par la trop grande complaisance des princes pour notre société. Le reste a été ajouté soit pour le plaisir du lecteur, soit pour exciter la haine contre les Acigniens, c'est-à-dire les Ignaciens, soit pour dissimuler la vérité en l'entourant d'évènements et de personnages imaginaires.“[1])

Gegen eine solche Auslegung spricht nicht allein das ausdrückliche Zeugnis des Verfassers, das ich für durchaus aufrichtig halte, sondern ebenso die innere Unwahrscheinlichkeit derselben, der absolute Mangel an greifbaren Berührungs- und Vergleichungspunkten und die gänzlich verschiedene Art und Weise, wie Barclay im zweiten Buche tatsächliche Vorfälle verwendet hat. Bestrickend klingt ja der Hinweis auf die schottische Gastlichkeit, und meinetwegen mag sich hier Barclay der Erzählungen seines Vaters im Familien- und Freundeskreise erinnert haben, wenn dieser sein erstes Betreten des Festlandes und sein anfängliches Befremden über unsere Sitten schilderte:

Quae mihi, cum prima tuleram de luce salutem,
Verba dabas, quae, cum post sera cubilia solis
Sobria jungebat laetus convivia vesper,
Nunc redeunt, dulcique animos carpuntque, foventque
Alloquio. *(Ad parentem.)*

Damit ist aber auch das einzige haltbare Vergleichsmoment herausgegriffen, und man wird doch in diesem vereinzelten, nebensächlichen Zug nicht gleich die Grundidee des Romans, oder auch nur den Keim dazu finden wollen. Alle übrigen auf den Vater wie die auf den Sohn bezüglichen Ausdeutungen sind eitel Wahn. Man versuche doch nur jene Allegorie mit den Kämpfen um die Vorherrschaft an der Universität etwas ausführlicher darzulegen: ob der Roman irgend eine Handhabe dazu bietet?

Vor allem scheint mir Barclay mit Recht gegen die Identifizierung Callions mit dem Herzog von Lothringen protestiert zu haben. Selbst der P. Abram muss zugeben, *qu'il a ajouté à la réalité tant de choses fausses et inapplicables à ce prince qu'on peut à peine reconnaître les premiers linéaments de sa physionomie.* — Nur böswillige Missgunst konnte auf eine derartige Idee verfallen; sie stammt aus jenem ältesten

[1]) Collignon l. c. 11. Cf. Dupond l. c. 6. Dukas l. c. 9. — P. Abram schreibt Lateinisch, die französische Übersetzung ist offenbar von Collignon; ein Anlass, an ihrer Treue zu zweifeln, liegt nicht vor.

Deutungsversuch, über den sich Barclay in seiner *Apologie* beschwert[1]; und alle Modifikationen dieser Auslegung, die wir erwähnten (Rodenborg, P. Abram usw.), sind nur v rzweifelte Versuche, eine von vornherein unhaltbare Position zu verteidigen. Man muss verblendet sein, um die künstlerische und psychologische Einheitlichkeit in der Schilderung Callions dermassen zu verkennen. Ein so geschlossenes, fein nuanciertes Charakterbild des Parvenüs entwirft man aber nicht mit der Gestalt eines regierenden Fürsten aus so altem Hause vor Augen. Wer in Callion Karl von Lothringen und gar in Fibullius seinen Sohn, den Kardinalbischof von Strassburg und Metz, sieht, der begeht den Fehler der Kommentatoren, die in Molières Preziösen mit Gewalt Frau von Rambouillet oder Fräulein von Scudéry, im Misanthropen Herrn von Montausier erkennen wollen. Als ob der geniale Dichter seine Typen nach den vier oder fünf Menschen entwerfen müsse, von denen uns die Geschichte, oder besser gesagt ein billiges Handbuch Kenntnis gibt! Als ob ihm nicht die Originale zu Tausenden über den Weg liefen, wo er mit seinen Mitmenschen zusammentrifft, nicht weil der sinnfälligen Originale so viele sind, sondern weil sein scharfer Geistesblick durch die äussere Hülle in die Tiefe des Menschenherzens bohrt!

Oder will man einwenden, dass die Zeitgenossen der Auffassung des Verfassers näher stehen und daher glaubhaftere Interpreten seiner geheimen Intentionen sind als wir? — Um sich vom Gegenteil zu überzeugen, nehme man nur die Namenlisten zur Hand, die eine Ausgabe der anderen nachschreibt; da liest man, *Lusinia* sei *Schottland, Basilium Orléans, Alexandria Bar-le-duc.* Von letzterem sagt Barclay: *Urbem autem ajebant de Priamidis nomine Alexandriam.* Dass der Priamide Alexander kein anderer als Paris ist, findet man (wenn man es nicht weiss) im Lübker oder in Pauly-Wissowas Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft; und nichts geht klarer aus dem Zusammenhang hervor, als dass mit Alexandria tatsächlich Paris gemeint ist. Callions Heimat ist unstreitig Frankreich, wo ein Fürst herrscht, der nicht bloss dem Herzen seines Landes, sondern auch dessen Grenzen den Frieden sichert, — mit dem bösen Wortspiel auf *metis* = Metz, das Heinrich IV. im Jahre 1603 persönlich zu beruhigen kam. Schon der

[1]) Eine — vielleicht nicht vollständige — Abschrift dieses ältesten, nur handschriftlich umlaufenden Schlüssels hat P. de l'Estoile am 25. Februar 1608 in seine *Mémoires-Journaux* eingetragen (ed. Lemerre IX, 46). Du Puy, der ihm denselben lieh, meinte *„n'y avoir rien qui mérite d'estre recueilli"*. Es sind im wesentlichen dieselben Deutungen, die in die späteren Ausgaben (zuerst Strassburg—Augusta Trebocorum 1623) übergingen. Andere Auslegungen s. Dukas l. c. p. 37.

alte französische Übersetzer hat in der Holzbrücke mit den Wechsler- und Goldschmiedbuden den Pont-au-change erkannt, und in Paris dient bekanntlich als Gerichtsgebäude die *Arcula*, nicht ein 'Schmuckkästchen', wie in der neuen Übersetzung zu lesen ist, sondern das *Châtelet*, und hier gab es auch einen Narrenkönig, der die wichtigen Interessen seiner Korporation eventuell vor Gericht zu vertreten hatte.[1]) Dies eine Beispiel lehrt, welcher Verlass auf die übrigen Angaben ist. Nur die zusammenhängenden historischen Partien, der Besuch bei Labetrus, und im zweiten Teil, die Schilderung des französischen Hofes und die Anspielung auf den Freiheitskrieg in den Niederlanden, sind richtig ausgedeutet worden, weil der Konnex der Ereignisse einen sicheren Leitfaden an die Hand gab; sonst haben wir keine Garantie für die Zuverlässigkeit des Schlüssels.

Nach meinem Dafürhalten also beruht der erste Euphormio, mit Ausnahme der episodischen Einlage des Besuchs bei Labetrus, auf reiner Erfindung. Erfunden ist vor allem, was den Grundstock der Erzählung bildet, Euphormios Abenteuer und was damit zusammenhängt. Das sind zugleich auch die Partien, die das falsche antike Gepräge am stärksten tragen. Wie andere Dichter, hat aber auch Barclay reichlich Wahrheit mit seiner Dichtung vermengt, soweit seine kurze Lebenserfahrung und sein noch nicht ausgereiftes Talent es ihm ermöglichten; nur bildet das Körnchen Wahrheit nicht die Hauptingredienz, sondern ist wie das Gewürz in einer schmackhaften Speise diskret verdeckt und verteilt. Im zweiten *Euphormio* ist das Umgekehrte der Fall.

Die persönlichste und ausgiebigste Zutat im ersten Teil liefern die Anspielungen auf die Jesuiten und auf die Erziehungsfrage. Mit feiner Ironie, nicht ohne Bosheit, doch auch wieder mit aufrichtiger Sympathie werden die menschlichen Schwächen des Ordens hervorgekehrt; wir haben hier schon ein Vorspiel zum zweiten, hervorragend persönlichen Teil. Allein, ausser einer allgemeinen Charakteristik der ehrgeizigen Gesellschaft, handelt es sich, wie wir zu betonen Anlass hatten, nur um Fragen der ästhetisch-literarischen Erziehung, um den schriftstellerischen Beruf, mit einem Wort um das, was Barclay bei seinem Auszug in die Welt am Herzen lag; das tiefere Problem des religiösen Berufs ist noch nicht angedeutet.

Schwerer lassen sich die anderen Entlehnungen aus der Wirklichkeit vom Zusammenhang der Fiktion ablösen, und zwar um so schwerer, je gelungener die poetische Schöpfung ist. Sie sind auch im grossen und ganzen von geringer Bedeutung. Wir haben die schottische

[1]) Vgl. Collignon l. c. p. 56. 67.

Gastfreundschaft schon erwähnt; Fibullius erinnert uns, dass Barclay selber am Blasenstein gelitten haben soll u. dgl. m.[1]) Zeitgeschichtliche Anspielungen wird ein findiger Kommentator noch genügend zu enträtseln finden; so deuten einige Anschuldigungen, die sich die zankenden Ordensleute an den Kopf werfen, wie mir scheint, auf die Reform der Feuillants; gern würde man erraten, wen Barclay mit jenem Besten der Dichter meint, von dem der alte Philologe in Labetrus' Kunsthalle klagt, dass Frankreich ihn mit einer dünnen Erdschicht bestreut liegen lässt und ihm einen einfachen Grabstein verweigert; der erst 1591 geborene Théophile de Viaud ist es gewiss nicht; eher wird man an einen lateinischen Dichter, etwa an Turnebus, zu denken haben.

Nach der Wirklichkeit gezeichnet, aber absichtlich unbestimmt gehalten, ist jedenfalls der geographische Hintergrund. Lusinien zwar ist nur ein Land idealer Träume; aber bei den Städten, die Euphormio betritt und deren Sehenswürdigkeiten er so eifrig besichtigt, müssen wir unwillkürlich an Barclay selber und an seine Art zu reisen denken. So wird er auch die Burg Callions mit ihren Türmen und Zinnen, ihren breiten, fischreichen Gräben voll ruhenden Wassers, ihrem Alt- und Neubau, nicht rein aus der Phantasie beschrieben haben; und Euphormios Reise nach Basilium ist gewiss nach Erinnerungen an Gänge das Moseltal aufwärts oder abwärts, von Pont-à-Mousson nach Metz oder nach Nancy, der herzoglichen Residenz, gezeichnet.[2]) Von den entlegeneren Orten hat Barclay zweifellos Paris nach eigener Ortskenntnis beschrieben; hingegen müssen wir die Frage offen lassen, ob er die Niederlande kannte und Italien bereits besucht hatte, oder ob sich nur eine besondere Gabe offenbart, fremde Länder und fremde Sitten nach Beschreibungen anderer zu einem lebendigen Bilde zu gestalten.[3])

Diese Frage kompliziert sich nämlich mit der anderen, wieviel Barclay seinem Buche zwischen der ersten und zweiten Auflage hinzugefügt haben mag. Von der editio princeps nämlich, die 1603 in London erschienen sein dürfte, ist gegenwärtig kein einziges Exemplar bekannt; wir besitzen das *Satyricon* erst im Pariser Druck von 1605 *nunc primum recognitum emendatum et variis in locis auctum,* wie der

[1]) Zu den falschen Edelsteinen, die Euphormio vom Goldmacher erwirbt, vgl. P. de L'Estoile, *Mémoires-Journaux* ed. Lemerre VIII, 192 (9. Oktober 1605).

[2]) Man vergleiche die Anspielung auf einen Pilgergang nach Saint-Nicolas-du-Port in den einleitenden Kapiteln von W. Barclays *De Regno.*

[3]) Einen Bekannten in den Niederlanden hatte die Barclaysche Familie vielleicht an Nicolas de Savigny, der 1603 vor Ostende fiel; er war der Bruder jenes Charles-Saladin d'Anglure, den W. Barclay *De Regno* fol. 3 einführt.

Titel besagt. Welches mögen da die Zusätze sein, um die Barclay den Roman erweitert hat? Es lässt sich schwer entscheiden; höchstens dass der Vergleich mit dem zweiten Buch einiges erraten lassen könnte.

* * *

Was Barclay nach seiner Rückkehr aus England anfing, vermögen wir nicht sicher anzugeben. Wahrscheinlich folgte er zunächst seinem Vater nach Angers und wird hier wohl juristischen Studien obgelegen haben. Da kam vermutlich jene Krisis über ihn, die zur poetischen Schöpfung des zweiten Euphormio den realen Untergrund lieferte, jene Wiederkehr seiner früheren Neigung zur religiösen Profession, die auch diesmal vor dem entscheidenden Schritt versagte. 1605 besorgt er dann in Paris die zweite Auflage seines ersten *Euphormio,* bei François Huby, der eben auch den Pandektenkommentar seines Vaters herausgab.[1]) Hier schliesst er im gleichen Jahr seine Ehe mit Louise Debonnaire, aus einer in Paris ansässigen Familie aus dem Maine.[2]) Mit ihr begibt er sich alsbald zum bleibenden Aufenthalt nach London, nachdem er noch einmal seinen Vater umarmt. Hier lernte ihn im Mai 1606 Peiresc kennen und fand ihn hoch in Gunst beim Könige, der ihn zu seinem ordentlichen Kammerherrn (gentilhomme ordinaire de la chambre du roi) erhoben hatte. Von einem Band Gedichte, den Barclay unter dem Titel *Sylvae* in London veröffentlichte (1606), fehlt bis jetzt eine genauere Beschreibung.[3]) Ein Jahr später, 1607, liess er in Paris, bei demselben Huby, der schon die Neuauflage des ersten Buches übernommen hatte, das zweite Buch des Satyricon erscheinen.

* * *

Das *zweite Buch* von *Euphormios Satyricon* bietet für uns das grösste Interesse wegen seines reichen und eigenartigen autobiographischen

[1]) Wir haben keine genauen Angaben über Barclays Aufenthalt in Paris; zerstreute Züge in seinen Werken erwecken aber die Vorstellung, als sei er wenigstens zeitweise in der Pariser Gesellschaft sehr vertraut umgegangen.

[2]) *„Il vint à Paris, où il épousa Louise Debonnaire, fille de Michel, Tresorier des Vieilles Bandes, et d'Ursine Denisot. Michel Debonnaire et Ursine Denisot, quoyqu'habitants de Paris, estoient de la province du Maine. Michel Debonnaire estoit fils de Richard Debonnaire, Enquesteur du Mans, dont il est fait mention dans la Bibliothèque de la Croix du Maine. Et ce Richard estoit le bisaïeul de Mr. Debonnaire, aujourd'huy Correcteur des Contes à Paris." (Ménage.)*

[3]) Ein Teil dieser Sammlung ging in die *Poemata* über; diese Reste zeigen, dass Barclay in seinen jüngeren Jahren vor allem den epigrammatischen Scherz und die Aktualität liebte. Ein nicht übernommenes Epigramm zitiert Nic. Bourbon in seinen handschriftlichen *Mémoires curieux* p. 8. Vgl. Collignon l. c. p. 52.

Gehalts. Wir hatten — zum Schluss des ersten Teils — Euphormio verlassen als einen flüchtig gewordenen Sklaven, den die Furcht, seinen Herrn wiederzutreffen, nirgends zur Ruhe kommen lässt. Es war vielleicht ein eigentümliches Unterfangen seitens Barclays, eine solche Figur zum Träger seiner intimsten Gedanken und Gefühle zu machen. Allein der auf den ersten Blick befremdende psychologische Prozess lässt sich unschwer erklären. Euphormios Abenteuer waren im ersten Buch zu keinem endgültigen Abschluss gekommen; die ganze Handlung umspannt ja nur Wochen, höchstens Monate, und lässt der fortschaffenden Phantasie den allerweitesten Spielraum offen. Gewiss hatte sich Barclay vorgenommen, den abgerissenen Faden bei der ersten Gelegenheit wieder aufzunehmen und die Erzählung fortzusetzen, und sicher warteten auch seine Leser mit gespannter Neugier darauf. Inzwischen hatte er aber vieles und wichtiges erlebt, das er (so er wirklich ein Dichter war) sich durch poetisches Gestalten vom Herzen schaffen musste. So tauchten ihm nun Euphormio und die jüngsten Erlebnisse abwechselnd zuerst und bald auch gleichzeitig vor der Seele auf, beide nach poetischer Erlösung verlangend, und die geistige Assoziation vollzog sich zwischen den beiden; denn es scheint in der Tat manchem erzählenden Dichter leichter zu fallen, eine liebgewonnene Geburt seiner Einbildungskraft mit neuem Inhalt auszufüllen, als eine neue Gestalt erstehen zu lassen, für die er ja erst wieder die Sympathie des Lesers zu gewinnen hätte. Unter diesen Auspizien wurde denn Euphormio, die launige Schöpfung spielender Phantasie, zur seelischen Verkörperung Barclays.

Leicht war nun die Ummodelung eines so fest geprägten Typus nicht zu bewerkstelligen; denn fast alle äusseren wie inneren Voraussetzungen mussten leichtere oder tiefergreifende Umgestaltungen erfahren. Barclay hat sich nicht ohne Geschick aus der Schwierigkeit gezogen. Er lässt Euphormio nach längerem Herumirren in die Universitätsstadt Delphium kommen und den Entschluss fassen, sich vor allem die ihm mangelnde Schulbildung zu erwerben. Den etwas plötzlichen und innerlich nicht recht motivierten Übergang verdeckt eine ansprechende Beschreibung der lieblichen und belebten Musenstadt im breiten, fruchtbaren Flusstal, welche den Leser in die gewünschte Stimmung versetzt. Euphormio wird vom kinderlosen Themistius, dem sein Wesen gefällt, an Kindes Statt angenommen und vollendet in dessen Haus seine Studienzeit. Erst viel später, als er wieder in die Welt hinaustritt, erfährt er bei passender Gelegenheit, dass Callion das Zeitliche gesegnet und seinen Sklaven testamentarisch die Freiheit geschenkt hat. So ist auf unauffällige Weise die Bahn für die neue Erzählung frei geworden; im

übrigen bleibt es die Sache des geneigten Lesers, sich mit dem Zwiespalt abzufinden, den dieser Wechsel der Grundtendenz in die Erzählung bringt.[1])

Was ist es nun, was uns Barclay von seinen Erlebnissen mitzuteilen hat? — Es ist kein bewegtes Abenteuerleben, wie es Tristan l'Hermite, sein bedeutendster Nachfolger auf dieser Bahn, im *Page disgracié* erzählen wird, noch der ewige Kampf der Liebe mit der Pflicht, deren Darstellung Frau von Lafayette vorbehalten bleibt, sondern die einfache und wahrhafte Geschichte einer moralischen Krisis: das Entstehen und Vergehen eines vermeintlichen, aber beizeiten als irrig erkannten religiösen Berufs.

Trotz der Erfahrungen in Basilium — so erzählt der Roman — begibt sich Euphormio zu Acignius' Vertreter in Delphium (d. i. Pont-à-Mousson) in die Schule und holt durch unverdrossenen Fleiss die versäumte Zeit wieder ein. Schon vergisst er sein altes Sittenrichteramt, als ein Streit zwischen den Acigniern und anderen Gelehrten der Stadt um einige leere Amtstitel in ihm den früheren Unmut wieder weckt. Zum Glück führt ihn jetzt sein Stern in das Haus des Themistius, der ihn lieber und lieber gewinnt und, da er selber kinderlos ist, ihn schliesslich zum Erben erkiest. Themistius (Wilhelm Barclay), ein Ausländer aus Skolymorrhodien (Grossbritannien), der sich in Delphium mit einer Einheimischen vermählt und so zu ewiger Verbannung verurteilt hat, pflanzt die für ihn nicht mehr zu befriedende Sehnsucht nach der Heimat dem Gemüt des jungen Lusiniers ein, so dass auch diesem hinfort Skolymorrhodien wie ein zweites Vaterland aus der Ferne winkt. Sittsam und bescheiden wächst Euphormio im Hause seiner Adoptiveltern auf, und bald suchen unter den jungen Leuten die Besseren und Bescheideneren seinen Umgang und seine Freundschaft. Ein inniger Herzensbund schliesst ihn vor allem an Anemon, einen jungen Verehrer des Themistius, und in einer Stunde vertraulichen Ergusses teilt ihm dieser seine Vergangenheit mit, wie er, der Sohn hochgestellter Eltern, früh

[1]) Neben den unausgeglichenen Diskrepanzen macht sich aber auch eine gewisse logische Entwicklung vom rein Imaginären zum persönlich Erlebten fühlbar, das als das Reiferwerden des Schriftstellertalents empfunden wird: Lusinien, Basilium, Italien, Paris sind im ersten Buch die Merkzeichen dieses Weges von Utopien zur selbstgeschauten Welt, und in diesem Sinne bezeichnet das zweite nur einen weiteren Fortschritt. Dazu kommt, dass es das Glück ist, das das Schicksal des Helden bestimmt, so dass wir uns von vornherein auf das Spiel des Unvorhergesehenen und Unberechenbaren gefasst halten mussten. Und lag nicht von Anfang an etwas Zwiespältiges in Euphormios Natur, das durch die glückliche Wendung seines Lebens der Versöhnung zugeführt wird?

begriffen, dass das Leben in der Welt nur ein Dorngestrüpp von Kümmernissen sei, wie er nach geheimer Verabredung mit jenem Acignier, der ihm zuerst die Sehnsucht nach der Ewigkeit eingeflösst hatte, das Elternhaus verlassen und unbekannt nach Delphium gekommen und nur den einen Wunsch hege, nach Vollendung der vorbereitenden Studien in den Orden einzutreten, um sich sein Seelenheil durch Abtötung und Entsagung zu verdienen. Diese und ähnliche vertraute Besprechungen wecken auch bald in Euphormio den gleichen Sinn, und mit tiefem Schmerz errät Themistius aus seiner grösseren Strenge und seinen frömmeren Reden, was in ihm vorgeht. In bewegten Worten sucht er ihm die Augen zu öffnen über die falschen Künste, mit denen die frommen Verführer so manches Leben in die Irre leiten und Unheil und Verzweiflung über so viele Familien bringen, nicht aus Liebe zu Gott, sondern um des eiteln Ehrgeizes ihrer Gesellschaft willen. Vergeblich! Euphormios Entschluss steht fest, und Themistius muss ihn ziehen lassen, nachdem er ihn noch mit einer kleinen Barschaft versehen, dass er nicht wie ein zugelaufener Bettler erscheine. Mit Anemon verlässt er Delphium und schlägt den Weg nach Italien ein.

In Mailand führt der Zufall oder Gottes Fügung die jungen Leute mit Theophrastus, einem Geistlichen reiferen Alters, von echter Frömmigkeit und angenehmstem Umgang zusammen. Dieser durchblickt sofort die Grundlosigkeit ihrer Vokation und führt bei beiden die Umstimmung herbei. Während Anemon ins elterliche Haus zurückkehrt, beschliesst Euphormio, den falsche Scham abhält ein gleiches zu thun, ganz den Studien zu leben, wozu ihn Theophrastus ermuntert, und durch sie sein Brot zu verdienen. In dieser Absicht begibt er sich nach Marcia (Venedig), welches die Acignier vor kurzem verlassen haben; aber die Spannung, die zwischen der Republik und Gephyrius (dem Pontifex) wegen der Ausübung der geistlichen Gerichtsbarkeit entstanden war, und die nur durch Protagons (Heinrichs IV.) mächtige Vermittlung friedlich beigelegt wurde, und die Begegnung mit seinem ehemaligen Mitsklaven Pedo, durch den er Callions Tod erfährt, bestimmen ihn, sein Glück lieber in Eleutheria (Frankreich) zu versuchen.

Denn in Ilium (so nennt der Verfasser hier Paris, um in seiner Erzählung von aller Rücksicht auf die frühere Fiktion frei zu bleiben) — in Ilium steht der Tempel Fortunas, und wen sie anlächelt, den führen ihre Priester ein zu Protagon. Unter diesen ist Doromisus (Sully) der einflussreichste. Mit kühnem Entschluss lässt Euphormio sich in dessen Haus führen. Er findet ihn zwar das erste Mal nicht, wohnt aber dafür der höchst eigentümlichen Vermählungszeremonie zwischen

Olympion und Casina bei (eine durchsichtige Anspielung auf die Vermählung der zur königlichen Maitresse ausersehenen Gräfin von Moret mit einem Strohmann). Der zweite Versuch ist glücklicher; aber Doromisus gibt dem hoffnungsfreudigen Bittsteller unzweideutig zu verstehen, dass in seinen Augen die Gelehrsamkeit nicht zu den nützlichen Fertigkeiten gehört. Inzwischen findet Euphormio auch Theophrastus und seinen Jugendfreund Anemon wieder, den ersteren durch eine unerwartete Wendung seines Geschicks zum Prälaten befördert, den letzteren ganz zum Leichtsinn der Welt zurückgekehrt und verheiratet. Und nun fügt es sich, dass es dieselbe Frau ist, die der Zufall ihm kurz nach seiner Ankunft in Ilium hatte begegnen lassen und die er bei Olympios Vermählung wiedertraf und die (beide Male) einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte. Eine Liebesbotschaft von ihr, ein Stelldichein im Theatrum Valerianum, wo er in einem allegorisch-politischen Schauspiel den Kampf Spaniens und der Niederlande vorführen sieht, und der unschwer errungene Sieg seiner Leidenschaft helfen ihm die von Doromisus' Seite erfahrene Abweisung verschmerzen.

Bald führt aber die Sättigung und die Scham über das unschöne Verhältnis und die Furcht vor Entdeckung einen völligen Umschlag seiner Gesinnung herbei. Die frommen Regungen kehren wieder; nur schwankt er noch, wohin er sich wenden soll, als die Lust, einen Begriff von seiner Fähigkeit zu geben, ihn bewegt, an einer öffentlichen Übung in Acignius' Haus teilzunehmen: es wurden oratorische Improvisationen über eine zur Schau gestellte allegorische Figur gehalten, die ein Acignier, ein ungeschlachter Hüne, höhnisch auf die Jurisprudenz, Euphormio in begeisterter Rede auf die Gelehrsamkeit deutet. Berauscht durch die schmeichelnde Anerkennung, die Acignius ihm zollt, kommt er am nächsten Tage wieder, fühlt sich aber diesmal durch die gar zu durchsichtig auf ihn berechnete Lobrede angewidert, die Acignius auf die eigene Gesellschaft hält. Er nimmt sich vor, die längst beschlossene Reise nach Skolymorrhodien anzutreten. Er sollte aber erfahren, dass Acignius allgegenwärtig ist. Nicht weit vom Meeresgestade, wo er sich einzuschiffen gedachte, in tiefdunkler, einsamer Nacht, hatte er sich an einer murmelnden Quelle niedergeworfen und netzte sich Hände und Stirne mit dem kristallklaren Nass; da bricht aus dem windzerrissenen Gewölk der Sternenglanz hervor, und wie der Glanz sich im Quell wiederspiegelt, strahlenreicher als am Himmel selbst, überkommt ihn die Ahnung eines namenlosen Glückes. Im Mondlicht zeichnen sich die Umrisse eines Gebäudes, und mitten im Lichterglanz, der ihn durch die geöffnete Pforte umfliesst, steht Acignius, den er eben noch in Ilium verlassen hatte, vor ihm, ein Sendbote der „Eutychia“, ihn von seinen

Irrwegen abzurufen und in ihr Haus einzuladen. Willenlos, selig verwirrt, lässt er sich einführen, beköstigen und zur Ruhe weisen. Als er vom tiefen Schlaf aufwacht, steht auch wieder Acignius vor seinem Bett. Vergeblich sucht er sich zu entwinden. Er schützt das Gelübde einer Wallfahrt vor, Acignius entbindet ihn von dem Gelübde; mit feuchtem Zweige berührt er ihm die Augen, und abermals empfindet er die Lieblichkeit jener Quelle. Allein seines Bleibens ist nicht, ihn ekeln die Speisen und die Lebensweise an; denn die Schmackhaftigkeit der hier aufgetragenen Kost hängt von der Gemütsverfassung des Kostgängers ab. Ein unsichtbares Netz vereitelt jeden Fluchtversuch, bis er eines der sieben Tore wählt, die zur Eutychia aus- und einführen, das unrühmlichste vielleicht, das der Trägheit.

Frei geworden, besteigt Euphormio das erste Schiff, das ihn nach Skolymorrhodien bringen soll. Ein Sturm verschlägt ihn nach Böotien (Deutschland), und während das leck gewordene Fahrzeug ausgebessert wird, lässt er sich durch Trifartitus (Leuchtenberg), der mit demselben Schiff als Gesandter nach Skolymorrhodien ging, bei Aquilius (Kaiser Rudolf) einführen und wohnt auch einem thebanischen Trinkgelage bei. — Endlich landet er auf der heissersehnten Erde, und gemächlich begibt er sich über Land an Tessaranactus' (Jakobs I.) Hof, unvorsichtigerweise an einem Feiertag, was ihm von seiten des alten Catharinus (des Puritaners) eindringliche Straflehren einbringt; dafür findet er in dessen Haus die gastlichste Aufnahme, leider wieder durch mächtiges Rauchen vergällt. Mit einer begeisterten Schilderung Skolymorrhodiens und der leutseligen Aufnahme am Königshof und dem Wunsch, hinfort hier bleiben zu dürfen, endet Euphormio diesen zweiten Abschnitt seines Lebenslaufs.

Wie im ersten Buche durchdringen sich auch in diesem Wahrheit und Dichtung auf das intimste, und noch reifer zeigt sich hier die künstlerische Befähigung des Verfassers in der vollkommenen Verschmelzung der beiden. Während wir uns aber im ersten Teil der Hauptsache nach im Bereich der Phantasie bewegten und die Wirklichkeit nur als würzende Zutat zu kosten bekamen, so ist es hier die Wirklichkeit selber, die eigene Lebensgeschichte des Autors, die den Rahmen und den Rohstoff zur poetischen Schöpfung geliefert hat. Sofern uns nicht jedes Gefühl täuscht, hat uns Johann Barclay im zweiten Euphormio tatsächlich ein Stück seines innersten Seelenlebens entschleiert. Als ein bewusster Künstler hat er sich aber keineswegs mit der nackten Wiedergabe des Selbsterlebten und Selbstgeschauten begnügt; er schreibt auch hier keine verkappte Autobiographie, sondern direkt einen Roman; und so hat er

die Wirklichkeit auch durchweg künstlerischen Gesichtspunkten untergeordnet, indem er mit planmässiger Rücksicht auf die Gesamtwirkung die Ereignisse gestaltete und gruppierte und nach Belieben mit fremden Elementen durchsetzte. Den Inhalt des Romans können wir deswegen nur mit Vorsicht und mit jedem Vorbehalt für die Biographie des Verfassers verwerten; aber der ästhetische Genuss, den er uns bietet, beruht nicht zum wenigsten auf der subjektiven Wärme des Tons und jener packenden Unmittelbarkeit, die das untrügliche Kennzeichen des persönlich Empfundenen sind.[1])

Gleich die Beschreibung von Delphium versetzt uns mitten in die reale Welt mit dem Reiz des gemütvoll Erfassten und persönlich Liebgewonnenen. Wir blicken dann in den Familienkreis, in dem Barclays Kinderjahre dahinrannen, wir fühlen die ungestillte Sehnsucht des alten Rechtsgelehrten nach der fernen Heimat und lauschen bewegt dem schmerzlichen Pathos seiner väterlichen Mahnungen vor dem unheilvollen Irrgange: ernste und wahre Worte, die das baldige Schwanken des jugendlichen Entschlusses schon im voraus rechtfertigen und moralisch tiefer begründen; denn die vermeintliche religiöse Berufung des Helden ist keine spontane, den Tiefen seines Wesens entwachsene, sondern eine künstlich anempfundene, und mit dem Heraustreten aus dem Horizonte der Kindheit wird sie in ihrer tiefinneren Haltlosigkeit erscheinen müssen.

Fragen wird man sich nun, ob mit Anemon eine bestimmte Person gemeint ist, oder ob sich in ihm nur die Einflüsse verkörpern, denen Barclays junges Gemüt in Schule und Freundeskreisen ausgesetzt war. Gewiss wird man der Wirklichkeit entnommene Züge nicht verkennen, und zwar dürfte der Verfasser persönliche Erinnerungen und fremde Erlebnisse zusammen verwertet haben: es ist nicht unwahrscheinlich, dass Barclay an den Fall des Juristen Pierre Ayrault, lieutenant-criminel in Angers, dachte, dem die Jesuiten den ältesten Sohn fortlockten und spurlos verschwinden liessen.[2]) Als Gesamtzeichnung aber, zumal mit der weiteren Ausgestaltung, die sie in der Folge der Erzählung gewinnt,

[1]) Dass es Barclay mehr um ein Erratenlassen als um ein Verstecken zu tun war, zeigt uns die Durchsichtigkeit der Eigennamen: Marcia (die Stadt des h. Marcus), Eleutheria (*ἐλευϑερός* = francus, frei), Skolymorrhodia (Distelrosenheim), Gephyrius (mit dem schlimmen Kalauer auf pontifex, *γέφυρα* pons), Tessaranactus (König der vier Reiche) sind unschwer zu deuten; der Sinn von Ilium, Protagon, Doromisus u. a. ergibt sich aus dem Zusammenhang, und wenn man den Autor kennt, hat man auch für Delphium, Themistius sofort die richtige Erklärung. Mit Recht bleiben hingegen Namen wie Anemon, Theophrastus in keusches Dunkel gehüllt.

[2]) Vgl. Collignon l. c. p. 35 s.

ist Anemons Figur kein einheitliches Porträt, sondern das poetisch ersonnene Gegenstück zu Euphormios moralischem Entwicklungsgange: darin liegt auch vornehmlich die künstlerische Wirkung der Zeichnung.

Auch Theophrastus erhält im Verlauf der Erzählung eine typische Bedeutung als der edle, sittenreine und geistig hochstehende Vertreter des Klerus, an dessen Person die Macht und der Reichtum der Kirche nicht vergeudet sind, und als das warnende Gewissen Euphormios in den Tagen der sinnlichen Verirrung. Es gibt jedoch einen Augenblick, wo seine Rolle nicht als die einer abstrakten Personifikation erscheint; es ist der Moment der ersten Begegnung. Offenbar hat auch Barclay eine solche Stunde erlebt; offenbar ist auch ihm in den Tagen unsicheren Suchens ein wohlwollender, einsichtiger Menschenkenner begegnet, ein wahrhaft frommer und weltkundiger Mann, der ihm die Augen über sich selbst und die eigene Zukunft öffnete; und so scheint der Versuch, denselben wiederzuerkennen und ein Stück der Wirklichkeit zu rekonstruieren, nicht von vornherein verzweifelt. Allgemein fällt nun das Votum auf Davy Du Perron, den einflussreichen Bischof von Evreux. Im Spätherbst 1604 ging er als Gesandter Heinrichs IV. nach Rom und könnte bei dieser Gelegenheit mit Barclay zusammengetroffen sein, allerdings nicht in Mailand, das er nicht berührte, aber sonst in einer italienischen Stadt.[1]) Der gedruckte Schlüssel rühmt von ihm, dass er ein eifriger Beschützer der verbannten Schotten war. Hat Barclay wirklich Du Perron im Auge gehabt, so muss man sagen, dass er die Wirklichkeit meisterhaft hinter der Fiktion zu verbergen gewusst hat. Ohne den Schlüssel würde es niemanden einfallen, hinter Theophrastus Du Perron zu suchen, den angehenden Fünfziger, der seit acht oder neun Jahren Bischof war und vor kurzem den Kardinalshut erhalten hatte und bald Erzbischof von Sens und Grossalmosenier von Frankreich werden sollte, der als Diplomat und Ratgeber des Königs eine der ersten Rollen im öffentlichen Leben spielte, dem man die Bekehrung Heinrichs IV. zuschrieb und der jüngst im Religionsgespräch von Fontaineblau seinen glänzenden Triumph über Mornay gefeiert, der auf der Romreise gewiss nicht als bescheidener Privatmann auftrat, sondern in dem Aufzug, der einem Kardinal der römischen Kirche und dem Vertreter eines so mächtigen Monarchen gebührte.

Wir müssen also weiter suchen, und wir haben nun auch ein zeitgenössisches Zeugnis, auf das wir uns getrost verlassen dürfen: P. de L'Estoile will nämlich vom englischen Dolmetscher Tourval, der mit

[1]) Vgl. Collignon l. c. 25 ss.

Barclay befreundet war, gehört haben, dass dieser an Cospean dachte[1]; und die *Vita* der Argenis-Ausgabe von 1659 weiss ihrerseits zu berichten, dass Barclay in Paris Cospeans öffentliche Vorträge über Naturphilosophie gehört hat. Philipp Cospean, aus Mons im Hennegau gebürtig, ein Schüler des Justus Lipsius, 14 Jahre älter als Barclay, hatte sich mit vieler Mühe durchs Leben schlagen müssen und war bei aller Gelehrsamkeit nur ein bescheidener Doktor der Sorbonne, der als Ausländer wenig Aussicht auf eine höhere Karriere hatte; die besseren Zeiten begannen für ihn, als er Almosenier Margaretas, der geschiedenen Königin wurde, vermutlich als sie 1605 nach Paris zurückkehren durfte; 1607 wurde er zum Bischof von Aire ernannt, und am 18. Februar in Paris, in der Kapelle der Sorbonne, geweiht. Wen die Personenfrage interessiert, der halte sich die obigen Daten vor Augen und lasse die betreffenden Abschnitte noch einmal unbefangen auf sich einwirken, ob nicht alles wider Du Perron spricht, während jeder Zug beinahe auf Cospean Anwendung finden kann. Ich führe nur die eine Stelle an, wo Theophrastus seinem jungen Freunde beim Wiedersehen in Paris erzählt, wie es ihm ergangen: „*Cum errassem, inquit, per diversissimas gentes, . . . tandem hortantibus amicis in hanc urbem admigravi. Ibi continuo eloquens sum visus* (Cospean galt in der Tat neben Du Perron als einer der guten Kanzelredner der Zeit) . . . *Praeterea deditum sapientiae putaverunt . . . et vitam publicae infamiae innocentem laudabant. Igitur ad famam aliquantulum promovi, et quod est omnibus divitiis suavius, inveni carissimam matrem, id est foeminam, cujus beneficiis impendi amor potest quem parentibus debemus* (ist nicht Margareta bezeichnet, der Barclay im gleichen Buch ein schön empfundenes Epigramm widmet?). *Itaque et Sophagonis beneficio in altiorem gradum ascendi, et Poimenarchorum unus evasi.*“[2])

Wäre Theophrastus, wie es den Anschein hatte, mit Du Perron identisch, so hätten wir einen festen Anhaltspunkt gewonnen, um diesen Lebensabschnitt Barclays zu rekonstruieren. Du Perrons Gesandtschaftsreise gäbe uns das ungefähre Datum für ihre Begegnung, die letzten Monate des Jahres 1604 oder den Anfang von 1605. Sehen wir uns aber gezwungen, wie mich dünkt, diese Gleichsetzung aufzugeben, so

[1]) P. de L'Estoile, *Mémoires-Journaux* éd. Lemerre IX, 356. Vgl. Collignon l. c. p. 59 Anm. 2.

[2]) *Euphormio* ed. Amsterdam 1664, p. 155; vgl. p. 130. 172. 174 ss. — Nach Collignon l. c. p. 62 ist das Epigramm an Margarete in einer Hs. der Pariser Nationalbibliothek besonders erhalten mit der Aufschrift: *In reditum Reginae Margaritae in Gallias*, 1605 (B. N. fr. 25560 fol. 50. Vgl. *Bulletin du bibliophile* 1891, p. 329). — Mit Sophagon könnte Pierre de Gondy, Bischof von Paris, gemeint sein, der an Cospean die bischöfliche Weihe vollzog, vielleicht aber auch Du Perron.

verfallen wir in die frühere Unbestimmtheit zurück, aus der uns die Schilderung von Euphormios Besuch in Venedig auch nicht heraushilft. Denn Barclay hat hier ohne Frage spätere Ereignisse in seine Erzählung einbezogen. Das Interdikt, der Exodus der Jesuiten, die Einmischung Heinrichs IV. gehören in das Jahr 1606, wo Barclay bereits mit seiner jungen Familie in England festen Fuss gefasst hatte. Er gibt also nichts Selbsterlebtes, sondern macht vom Rechte des Dichters Gebrauch, aktuelle Begebenheiten, die Eindruck auf ihn machen, in seine Dichtung einzuflechten.[1]) Wir stehen also vor der Frage, ob der Abstecher nach Marcia überhaupt einen realen, autobiographischen Hintergrund habe. Wir können die Frage auch so stellen: ob Barclay in seinen jüngeren Jahren Italien gesehen hat, und wann und unter welchen Umständen? Schon das erste Buch seines Romans führt uns nämlich nach Italien, und wenn wir uns (in ganz unverbindlicher Weise) Callions Palast und Basilium in der Heimat des Verfassers gelegen denken, so haben wir im ersten Buch im grossen und ganzen das gleiche Itinerarium wie im zweiten: Lothringen, Norditalien, Paris. Heisst das, dass Barclay nach dem Abschied aus Pont-à-Mousson in der Tat Italien besuchte? Oder sollen wir etwa die Reise später ansetzen und die in der Schweiz, in Italien und in Paris spielenden Abschnitte des ersten Euphormio als Zusätze der zweiten Ausgabe betrachten? Oder laufen wir Gefahr, irrtümlich auf Autopsie zu schliessen, wo sich nur eine eigentümliche Fähigkeit Barclays für lebenswahre und anschauliche Darstellung, auch nach fremdem Bericht, bekundet? Diese Fragen, deren endgültige Lösung vielleicht unmöglich ist, zeigen, auf wie schwacher Basis unsere Rückschlüsse aus dem Dichtwerk auf die Lebensgeschichte des Verfassers stehen.[2]) Leichter und sicherer können wir aus dieser Episode Dokumente für seine Geistesgeschichte gewinnen. Denn seine entschiedene Parteinahme für die Republik gegen die Ansprüche der Kurie und seine unverhohlene Sympathie für Paolo Sarpi, die Seele des Widerstandes, gemahnen gewiss nicht an den ehemaligen Jesuitenzögling, sondern lassen entschieden das Geisteskind seines Vaters erkennen; und ist gar das flotte Epigramm: *Petrus ut in totum,* das der Wirt Euphormio zu lesen gibt mit der Bemerkung, sein Sohn habe es aus der Schule heimgebracht, von Barclay selber verfasst, so ist dieser von einer momentanen Regung antipäpstlicher Auflehnung nicht ganz frei

[1]) Vgl. Collignon l. c. p. 28.

[2]) Was speziell Venedig betrifft, so ist es möglich, dass Barclay 1606 oder 1607 von England aus die Lagunenstadt an der Adria besucht hat, wie wir noch sehen werden.

zu sprechen: eine Regung, die übrigens auch andere edle Geister bei dem Anlass empfanden.[1])

Für den Fortgang des Romans ist das venezianische Intermezzo kein müssiges Beiwerk. Der redliche Versuch, mit der selbstgewählten Berufsarbeit Ernst zu machen, dessen Gelingen äussere Umstände vereiteln, bildet den natürlichen Übergang von der ersten religiösen Phase in Euphormios Lebensgang zur weltlichen. Und der Einblick in den durch die weltlichen Ansprüche der höchsten geistigen Macht heraufbeschworenen Konflikt ist auch ein wichtiges Stück in seiner Lebenserfahrung. Denn es handelt sich in seinem Fall nicht um einen internen Seelenkampf, um das Ringen des Geistes mit sich selber, sondern um ein Beugen der Naturanlage unter ein ihr nicht entsprechendes Joch. Euphormios weltflüchtige Gedanken beruhen auf jugendlicher Selbsttäuschung, auf Verkennung seiner selbst und seines natürlichen Lebenszieles, und von Anfang an spielt ein stark irdisches Element, die selbstsüchtige Werbung eines ehrgeizigen Ordens, mit hinein. Das Schauspiel kirchlichen Übergriffs, dessen Zeuge er in Venedig ist, vervollständigt demgemäss das komplexe Kulturbild, auf dessen Hintergrund sich seine innere Entwicklung abspielt, und birgt somit eins der Motive, welches sein Schwanken zwischen Neigung und Abneigung schliesslich im Sinne des Bruchs mit dem äusseren Zwang und der freien Entfaltung der eigenen, glücklichen Naturanlage entscheiden mussten. Gleichzeitig mit seinem abermaligen Heraustreten in die weite Welt erwacht endlich auch Euphormios offener Sinn für das Handeln und Treiben der Menschen wieder und verschafft uns ein anschaulich belebtes Bild der Lagunenstadt und ihrer altehrwürdigen Sitten.

Ein geschickt kombiniertes Zusammentreffen von Umständen richtet Euphormios Sinn nach Eleutherien und auf Protagons Gunst, und mit vollen Segeln strebt er nunmehr seinem neuen Ziele zu: der rücksichtslosen und undankbaren Jagd nach dem Glück. Es ist eine unerfreuliche Periode in seinem Leben und endet mit lauter Enttäuschung; allein die Schilderung derselben ist deswegen nicht unerquicklich; im Gegenteil! Ein heiterer Humor schwebt über der ironisch gewürzten Erzählung, in deren Geflecht Erinnerung und Phantasie und Aktualität ihre Fäden unentwirrbar verschlingen. Wir werden nicht fragen, was hier Schmuck und was Wahrheit ist. Wir können doch nicht mehr bestimmen, wie weit Barclay und sein Vater sich etwa Hoffnungen auf Sullys Wohlwollen gemacht, und mit welchen Gefühlen sie diese scheitern sahen.

[1]) Collignon l. c. p. 69 Anm. 3: „*Dans la suite Barclay se liera avec Fra Paolo Sarpi et entretiendra avec lui une correspondance.*“

Den Eindruck von Bitterkeit macht Barclays Erzählung nicht, sie verrät aber ordentlich ihren Schalk. Und ebensowenig als wir im ersten Euphormio uns darum kümmerten, ob den Liebesabenteuern, die zum besten gegeben wurden, nur jugendliches Wünschen oder frühe Erfahrung zu Grunde lag, ebensowenig möchten wir hier den Schleier des Privatlebens lüften und uns der Gefahr aussetzen, durch indiskretes Vorbringen von Eigennamen unbescholtene Frauenehre zu verletzen, wenn uns nicht die Enthüllungen besser eingeweihter — oder vielleicht auch uneingeweihter Zeitgenossen zwängen, unsererseits Stellung zu nehmen.

Es handelt sich wieder um Anemon, und zwar um das Verhältnis Euphormios zu seiner Frau. Der Schlüssel nennt Bonnoeil, introducteur des ambassadeurs, d. h. René de Thou, den Neffen des Geschichtschreibers, einen Mann, der unseres Wissens nie Lust gehabt hat, der Welt zu entsagen, und der auch Vater und Grossvater im frühen Kindesalter verlor: was zu den ersten Voraussetzungen des Romans also nicht stimmt. Dass eben nur jene Beziehungen zu Anemons Frau gemeint sind, bestätigt auch das Gerede, das Nicolas Bourbon in seinen *Mémoires curieux* verzeichnet: „*J. Barclay étant à Paris devint amoureux de la fille du feu président d'Espesses (propre sœur de M. d'Espesses, ambassadeur de Hollande, l'an 1626)*; *elle fut mariée à M. de Bonoeil, lequel, par dépit, il a nommé Anémon dans son* Euphormion, *à cause de cela.*“[1]) Man begreift, dass ein so offen ausgestreuter Verdacht den Autor in Harnisch brachte: „*eo pejores*, schilt er die unberufenen Rätsellöser, *quod integerrimam matronam eodem facinore laeserunt. Contubernalem meum, se inanius efferentem, ne ipso quidem invito, eram ultus, et quidem, ne haereret suspicio, uxorem attribueram, cum spem ipsam conjugii ejurasset.*“ Dasselbe, was Barclay so andeutet, hatte sich L'Estoile bereits ein Jahr vor dem Erscheinen der *Apologie* unter Nennung der Namen erzählen lassen: „*Autres disent*, berichtet er (l. c. IX, 358 Anm.), *que*

[1]) Zitiert bei Collignon l. c. p. 51. Der Parlamentspräsident Jaques Faye, seigneur d'Espeisses (1543—90), hatte Heinrich von Anjou nach Polen begleitet, und als Karl IX. starb, brachte er den Regentschaftsbrief für die Königin-Mutter nach Frankreich und kehrte abermals nach Polen zurück, um der Reichstagseröffnung beizuwohnen. Seine Tochter Marie starb 1666. Man beachte, dass N. Bourbon nicht sagt: elle étoit, sondern elle fut mariée. Falls also an jener Neigung etwas Wahres ist, so empfand sie Barclay, bevor das Mädchen einen anderen heiratete: die Wahrheit läge also noch weiter von der Dichtung, als es schien, und man müsste sich auch hier hüten, dem Roman Farben für die Biographie zu entnehmen. Wenn übrigens Bonnoeils Gemahlin um das Gerede wusste, dessen Gegenstand sie war, so konnte sie sich damit trösten, dass in den gedruckten Schlüsseln der Name ihres Mannes bis zur Unkenntlichkeit entstellt wiedergegeben wurde.

c'est Maule, fils de M. de Sanssi, et que c'est une subtilité de l'Auteur, de lui avoir donné une femme, n'étant point marié, afin de lui faire croire qu'il n'avoit, sous ce nom, entendu parler de lui, et par ce moien a donné le cas à l'un et à l'autre, les dépignant naifvement de leurs couleurs, et la femme de Bonnoeil et Maule, duquel il se dit ami, mais qui mérite d'estre pasquillé comme il l'est, aussi bien que Bonnoeil." Nicolas de Harlay, baron de Maule et seigneur de Sancy, surintendant des finances et des bâtiments usw. (1546—1629), ist berüchtigt durch die Leichtigkeit, mit der er von einem Bekenntnis zum anderen überging; Agrippa d'Aubigné hat ihn in der *Confession de Sancy* in seiner ganzen Charakterlosigkeit verewigt. Von seinen drei Söhnen fiel der ältere, Nicolas, 1601 vor Ostende; daraufhin verliess der zweite, Achilles, der die Abtei von Saint-Benoit-sur-Loire hatte und bereits zum Bischof von Lavaur ausersehen war, den geistlichen Stand; später wurde derselbe Gesandter im Orient, trat bei seiner Rückkehr in den Verein des Oratoriums, in den sich 1627 auch sein überlebender Bruder Henri, Maître-de-Camp der Infanterie und Kapitän der Kavallerie aufnehmen liess, — ward Vorstand mehrerer Häuser der Kongregation und schliesslich, 1631—46, Bischof von Saint-Malo. Verheiratet war er ebensowenig wie seine Brüder. Es ist wohl glaublich, dass dieser in der Tat Barclay zum Vorbild gedient hat für den von ihm geschilderten Übergang von der Abkehr von der Welt zur ausgelassensten Weltlichkeit, welcher auch seiner Person den Namen Anemon eingebracht hat. Dieses Beispiel aber, wo uns ein wenig mehr Einblick in die Wirklichkeit gegönnt ist, die der Fiktion zu Grunde liegt, zeigt uns deutlich, wie eminent komplex der psychologische Vorgang ist, aus dem die Schaffung dieser einen Figur hervorging, wieviel Elemente sich in ihr vereinigen.

Was die Aktualitäten in diesem Abschnitt betrifft, so hat man die Anschaulichkeit, mit der Barclay Sullys Residenz, das Arsenal, beschreibt, nebst den maliziösen Bemerkungen über die Höflinge, die sein Haus überlaufen,[1]) sowie die Frische, mit der er den nächtlichen Streifzug durch die Strassen von Paris wiedergibt, nach Gebühr gewürdigt. Der Fortschritt, den Barclays Kunst seit der ersten Beschreibung von Paris als Alexandria verwirklicht hat, wird hier deutlich fühlbar. Durch L'Estoile und Tallemant wissen wir, unter welchen Bedingungen die zur Gräfin von Moret erhobene Jacqueline de Bueil sich mit Chanvallon-Césy

---

[1]) „*Et ce qui s'ensuit tout gentil et de rencontre, sur le grand crédit et pouvoir du sieur de Sully, qu'il appelle* D o r o m i s u s, *et la grande convenance des mœurs du Roy son maistre et de luy. Au feuillet 40. — une gentille description de l'entrée superbe de son Hostel et de sa cour, etc.*" P. de L'Estoile l. c. IX, 48. 352 s.

trauen liess.[1]) Auffällig ist es, wie sehr die Situation, die Barclay so prächtig ausbeutet, an das Missgeschick Euphormios mit Fibullius' Maitresse erinnert; ist es Zufall, oder hätten wir etwa hier einen ersten, minder gelungenen Versuch Barclays, die seltsame Bereitwilligkeit Chanvallons dichterisch auszubeuten? — was ja sein kann, wenn die Episode ein Zusatz der zweiten Auflage ist.

Einen Abstecher in das Gebiet der Tagesfragen bildet auch die Schauspiel-Aufführung, welcher Euphormio im *Theatrum Valerianum* beiwohnt. Sie behandelt die niederländischen Freiheitskämpfe aus Anlass der Übereinkunft Englands und Frankreichs, um eine Waffenruhe zwischen Spanien und Holland herbeizuführen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass das Stück, so wie Barclay seinen Inhalt und den Gang der Handlung schildert, aufgeführt wurde. Allerdings erhielt L'Estoile — zu einer Zeit, wo er den *Euphormio* noch nicht kannte — am 20. Dezember 1607 von seinem Freunde Du Puy ein Flugblatt geliehen *„une drollerie nouvelle qui couroit, escripte à la main, intitulée: L'argument d'une tragaecomédie prophétique des affaires des Pays-Bas représentée l'année passée, en Surie, devant le Bacha de Tripoli. Au premier acte, Lipsius vient sur l'eschaffaud, etc. etc.*[2]) Gerade so eröffnet Justus Lipsius' Schatten (er starb am 23. März 1606) in Barclays Stück die Szene, und diese Übereinstimmung scheint mir so auffällig, dass ich der Vermutung Raum gebe, das Flugblatt sei einfach ein uneingestandener Raub an Barclay gewesen. — Dahingegen ist das Theater, in dem die Aufführung stattgefunden haben soll, keine Fiktion; das Theatrum *Valerianum* meint offenbar den Schauspielsaal der Passionsbrüderschaft, wo die älteste französische Truppe, die sich bleibend in Paris niederliess, die Truppe von *Valeran* Lecomte mit Hardy als Theaterdichter, ihre Stücke gab. In dieser Beleuchtung gewinnt die Stelle eine gewisse Bedeutung für die Geschichte der französischen Bühne.

Während sich solchermassen der Rahmen der Erzählung erweitert und ihre Bedeutung durch das Hineinragen der Zeitgeschichte wächst, ist das psychologische Problem, das den eigentlichen Gegenstand des Romans bildet, nicht vergessen. Welches auch die äusseren Momente und zufälligen Konjunkturen sind, die Euphormios Lebensgang bestimmen, psychologisch ist die ganze Situation das notwendige Ergebnis des irrigen Ausgangspunktes. Das steuerlose Haschen nach Menschengunst, die

[1]) Am 5. Oktober 1604. Vgl. Collignon l. c. 66. Césy und Chanvallon sind Zweige der Familie von Harlay, der hierher gehörige Träger des Namens scheint aber in Moréris Stammtafel zu fehlen.

[2]) L'Estoile l. c. IX, 35. Vgl. Collignon l. c. p. 70ss.

Scheelsucht wider beglücktere Freunde, die Unfähigkeit, der gemeinen Verführung der Sinne zu widerstehen, die ganze moralische Haltlosigkeit des Helden ist der unerfreuliche Umschlag, der auf die Erkenntnis des falsch gesetzten Lebensziels erfolgen musste. Und dass nun die unvermeidlichen Enttäuschungen und die innere Unzufriedenheit abermals einen Rückschlag zeitigen, auch das ist tief in der menschlichen Natur begründet. Bezeichnenderweise beginnt aber auch diese zweite, tiefere Krisis mit einem Gefühl, das ihr fremd hätte bleiben sollen: Geschmeichelte Eitelkeit führt Euphormio neuerdings in den alten Bannkreis, und darum konnte die Rückkehr zur ersten Gesinnung auch keinen Bestand haben. Was in Barclays Erzählung weiter folgt, die Stunde der Verzückung, in der die göttliche Gnade in das zerknirschte und verzagende Menschenherz hineinzuleuchten schien, und alsbald das erneute Gefühl des unerträglichen Zwangs und das Aufbäumen der Natur und das mühsame Sichherauswinden aus den unheimlichen Fesseln, das sind Seiten, die sich der zergliedernden Analyse entziehen, die man mit ihrer eigenartigen Würze in jener wundersamen Mischung von Realität und Symbolik, die Barclays Geheimnis ist, lesen und kosten muss. Diese Seiten gehören vielleicht zu den besten und individuellsten Leistungen unseres Autors, denn in ihnen ist das Erträgnis seiner noch jungen, aber nicht gewöhnlichen Lebenserfahrung kondensiert. Sie werden auch ein wertvolles Blatt für die Kulturgeschichte bleiben; denn sie lehren uns, was ein Mensch in jenen Jahrzehnten im Wechsel der Grundstimmung und der Gesinnung durchleben konnte, und wie ein begabter Geist wie Barclay befähigt war, den inneren Erlebnissen zum Ausdruck zu verhelfen.[1])

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass Barclay gerade in diesem Abschnitt eigene Erlebnisse geschildert oder wenigstens verwertet hat; es ist aber schwer, aus dem subtilen Gewebe der Fiktion das Tatsächliche herauszulösen und verwendbare Daten für die Biographie des Autors zu gewinnen. Während ich nun im allgemeinen den an sich dürftigen Aufschlüssen des P. Abram wenig Wert beimesse, glaube ich, dass er uns diesmal den Schlüssel des Geheimnisses überliefert hat, und im gegebenen Fall konnte ihm auch eine genauere Kenntnis der Vorfälle zur Verfügüng stehen. Nach seiner Mitteilung fanden die literarischen Exerzitien, die Barclay wieder mit der Gesellschaft Jesu in Berührung brachten, im Collège von La Flèche statt; der Mann, der

[1]) Collignon l. c. p. 36 ss. zieht einen interessanten Vergleich zwischen diesen Stücken des Satyricon und einer modernen Schöpfung, *L'Empreinte* von Estaunié, die das gleiche Problem in moderner Beleuchtung behandelt.

auf ihn den ausschlaggebenden Einfluss gewann, war der Provinzial Ignaz Armand; und in Rouen hätte Barclay die missratene Probe mit dem geistlichen Leben gemacht.[1]) Man vergesse nicht, dass die Jesuiten erst 1603 wieder in Frankreich eingelassen wurden; damals durften sie ihre alten Gymnasien in Lyon und Dijon wiedereröffnen, und der König erlaubte ihnen den Bau eines neuen in La Flèche, wo der Unterricht 1604 begann; der Aufenthalt in Paris wurde ihnen erst später gestattet, „*sans y pouvoir, toutefois, faire des leçons publiques.*"[2]) — Collignon hat jene Angaben des P. Abram mit den sonst bekannten Daten aus Barclays Leben in Einklang zu bringen versucht. Davon ausgehend, dass Theophrastus Du Perron sei, lässt er Barclay Ende 1604 nach Italien reisen, dann wieder nach Paris zurückkehren und seine Eltern in Angers aufsuchen; von hier habe er dann La Flèche besucht und entweder nach England fliehen wollen und nur zufällig in Rouen den P. Ignace Armand wiedergetroffen, oder er sei direkt auf dessen Weisung dahingereist.[3]) Ich habe auseinandergesetzt, warum ich glaube Du Perron ablehnen und durch Cospean ersetzen zu müssen; ich habe auch angedeutet, inwiefern mich der Vergleich mit dem ersten Buch veranlasst, die italienische Reise entweder früher anzusetzen oder überhaupt in Zweifel zu ziehen. Auf Grund dieser Erwägungen schiene mir folgender Verlauf der Ereignisse der wahrscheinlichste: 1602/3 verlässt Barclay Pont-à-Mousson mit oder vor seinen Eltern und kommt (über Italien) nach Paris. Hier gewinnt Cospean einen massgebenden Einfluss auf ihn und verhilft ihm zur Erkenntnis, dass er sich zum geistlichen Leben nicht eigne. Er folgt seinem Vater nach England, kommt mit ihm zurück und begibt sich mit ihm nach Angers. Da erlebt er bei einem Besuch in La Flèche (Ende 1604 oder Anfang 1605) jenes Wiederauflodern seiner früheren Neigung und besteht jene Krisis, die ihn aus dem Elternhaus nach Rouen führt und bald mit seiner Rückkehr nach Paris, seiner Heirat und seiner Übersiedelung nach London endet. Wie weit etwa der Schmerz seiner unglücklichen Neigung zu Fräulein Faye auf seine Entschlüsse von Einfluss war, lässt sich nicht ergründen.

Mit der Flucht nach Skolymorrhodien wären jetzt Euphormios Irrfahrten zu ihrem Ziele gelangt, wenn Barclay sich nicht erinnerte, dass er inzwischen viel Welt gesehen und hochinteressante Sachen geschaut hat, die sich als Zugabe zu seiner Erzählung stattlich ausnehmen mussten. So hatte er unter anderen einen Blick in die Intimität Kaiser Rudolfs getan

[1]) Collignon l. c. p. 16 s.
[2]) Henri Martin, *Hist. de France* X, 533.
[3]) Collignon l. c. 29. 25 ss.

und einen ganz absonderlichen Herrn in ihm kennen gelernt. Wir können die Beigabe dieses leicht karikierten, aber höchst gelungenen Porträts nur dankbar annehmen. Mit gleichem Vergnügen wird man die Schilderung des Puritaners lesen, die vielleicht näher zum Thema gehört, insofern Euphormio nach seinen fehlgeschlagenen Versuchen eine andere Form der Religiosität kennen lernt, die ihm auch nicht zusagen kann, die calvinische: äusserste Rigidität in Rede und Gesinnung vereint mit behaglicher Weltlichkeit in der äusseren Lebensform. Wenn Barclay die Gelegenheit zu einem Ausfall wider das Tabakrauchen wahrnimmt, so sei die Bemerkung gestattet, dass andere Mitglieder seiner Familie über das narkotische Kraut anders dachten als er; Wilhelm Barclay, der Doktor der Medizin und Schüler des Justus Lipsius, veröffentlichte 1614 ein Gedicht: *Nepenthes, or the Virtues of Tobacco.*

Die Aufnahme am englischen Hofe bildet den Abschluss des Romans: mit ihr gelangt Euphormios unruhiges Wanderleben endgültig zur Ruhe. Ist dieser Abschluss auch moralisch befriedigend? Für einen Vagantenroman, ja; für das Werk eines jungen Mannes, vor dem noch eine weite Zukunft offen liegt, ja; sonst wohl nicht. Denn die Lehre, die wir als letztes Erträgnis mitnehmen, ist doch die: „Wenn Du begabt bist und Talent in Dir fühlst und den Drang hast nach freier Entfaltung Deiner Fähigkeiten, so kann Dir Weltflucht und Weltentsagung nimmermehr den erwünschten Frieden geben; zwar wird die Welt Dir manche bittere Enttäuschung und beschämende Erfahrung bereiten; wenn Du aber Glück hast, so gibt es noch Asyle für die Musen am Hofe eines wohlmeinenden, leutseligen und gebildeten Fürsten.“ — Ohne die Hoffnungsfreudigkeit der Jugend, die triumphierend aus Barclays Schlusswort herausklingt, müssten wir das Wort von verzagter Resignation gebrauchen: die religiöse Inbrunst hat ihre überwältigende Macht verloren, die Gelehrsamkeit hat ihre stolze Selbstgenügsamkeit eingebüsst; edle Fürstengunst ist das Schlusswort, und ist die Losung des ganzen 17. Jahrhunderts.

Dies ist der Ertrag des zweiten *Euphormio*, in dem Barclay — wie gesagt — der von ihm geschaffenen oder wenigstens neugestalteten Gattung durch den autobiographischen Gehalt, den er ihr zuführt, eine bedeutungsvolle Wendung gegeben hat. Fragen wir uns aber, was seinen Zeitgenossen in dem Buche am meisten zusagte, so belehren uns die Auszüge, die P. de L'Estoile machte, dass nicht der persönliche Beitrag, der uns besonders wertvoll dünkt, sie am ehesten anzog, sondern vielmehr die objektiven Zugaben, die Beschreibung von Venedig, die Analyse der französischen Hofverhältnisse, die Schilderung des Pariser Nachtlebens u. s. f., Szenen, denen auch wir noch Geschmack abgewinnen.

Hier fanden sie — wie auch wir — den Reiz feiner Beobachtung und frischer Darstellung vereint mit der schalkhaften Würze des Humors: an diesem *„petit livret — un des plus gentils, plaisans et mieulx rencontrés de ce siècle, et plus se rapportant à mon humeur; au reste, docte, beau latin, et tout Pétronique“* — hatte L'Estoile solche Freude, dass er es am liebsten ganz abgeschrieben hätte: *„tant je l'ay trouvé à mon goust, pour les beaux traits et gentilles rencontres, et fort à propos, qui s'y voient partout déduites en bons termes et d'un stile terse, élégant et tout Pétronien Livre facétieux et utile.“* [1])

* *
*

Das erste Buch des *Euphormio* hatte bei seinem Erscheinen die Aufmerksamkeit auf den jungen Verfasser gelenkt. Missdeutungen blieben ihm nicht erspart, doch ging es durch ohne grössere Misshelligkeiten. Der Prévôt von Paris (*Alexandriae quaesitor*), den man wegen eines Wortwitzes über die Strasse, die er bewohnte, gegen den Autor einnehmen wollte, lachte der Hinterbringer.[2]) Der Schlüssel, der in Umlauf gesetzt wurde (*Sparsa in vulgus chartula erat, quae omnia Satyrici mei secreta videbatur reclusisse*), widerlegte sich selbst. Schlimmer erging es bei der Veröffentlichung des zweiten Buchs. Auf Betreiben des Nuntius wurde dasselbe noch unter der Presse beschlagnahmt, und nur wenige Exemplare kamen — ihres Anfangs und Endes beraubt — unter die Leute.[3]) Der Ärger der Kurie, die diesen Schritt veranlasste liess sich begreifen; zu seiner Überraschung musste aber Barclay es erleben, dass sich auch auf venezianischer Seite jemand fand, der die Ehre der Seerepublik durch den jovialen Ton des Satirikers verunglimpft wähnte. Andere Unterstellungen wurden im geheimen verbreitet und kamen erst später dem Verfasser zu Gehör, der sich endlich entschloss, seinen offenen und verborgenen Verlästerern die gehörige Antwort zu geben. 1610 ergriff er die Feder zu einer kraftvollen Selbstverteidigung: *Apologia Euphormionis pro se.* (Die Widmung ist vom 1. September 1610.)

Schwer fiel es Barclay nicht, die ihm unterstellten Intentionen abzuleugnen und die Harmlosigkeit seiner Satire darzutun, die neben dem

---

[1]) L'Estoile l. c. IX, 324. 383.

[2]) Das Haupt der Pariser Gerichtsbehörde, die ihren Sitz in Châtelet hatte, war der Prévôt de Paris; ihm zur Seite stand ein lieutenant-civil und ein lieutenant-criminel. Schon seit dem 14. Jahrhundert wohnte er nicht in seiner Amtswohnung, sondern jeweils in seinem Privathause.

[3]) Vgl. Collignon l. c. 69. — *„Jubetur ex operarum manu ad judicium mulctamque descendere“*, sagt die Apologie. Der *Euphormio* wurde am 9. November 1609 zugleich mit W. Barclays Buch *De Potestate Papae* auf den Index gesetzt.

lustigen Scherz und der schalkhaften Neckerei nie die gebührende Achtung aus den Augen verlor, die sie den Staatswesen, deren sie gedachte, und ihren Häuptern und Lenkern schuldete. Seiner Hochachtung für Venedig, für Deutschland, für Sully, für Albrecht von Österreich und vor allem für Heinrich IV., der so unerwartet dem Mörderstahl zum Opfer fiel, gibt er in beredten Worten, nicht ohne einzelne launige Ausfälle, Ausdruck. Den Jesuiten hält er vor, wie er aus einem Rest von Zuneigung noch lange nicht das Schlimmste von ihnen gesagt; sie möchten sich darum hüten, ihn aufs äusserste zu reizen. Was aber seine Stellungnahme zu den unerhörten weltlichen Ansprüchen des Papsttums betrifft, so sei er nicht gesonnen Abbitte zu tun. Er gesteht, dass er die Bahn der Satire tollkühn in jugendlichem Selbstgefühl betreten habe; es ermunterte ihn die Freiheit, mit der sich in Frankreich die Rede, auch die scherzhafte und tadelnde, hervorwagt. Für seinen Teil könne er es nicht bereuen; denn namentlich das zweite, reifere Buch habe ihm frühzeitigen Ruhm eingebracht. Anderen freilich würde er nicht raten, seinem Beispiele zu folgen; denn der Weg sei bedenklich. Besser sei es, sich früh die nötige Bildung, aber auch Weltkenntnis und Lebensart zu erwerben und sich alsbald einen gewogenen Gönner zu suchen, — es sei denn, dass man sich stark genug fühle, um auf Ruhm und Erfolg zu verzichten und sich in der Stille seines Studierzimmers zu begraben. Denn in diesem Jahrhundert sich mit Begabung allein Bahn schaffen zu wollen, sei ein vermessenes Unternehmen; nur dem Reichtum, der Geburt und der Macht stünden — in Kirche und Staat — die Wege offen.

* * *

Als Barclay seine Apologie schrieb, war er in einen neuen und heikleren Kampf verflochten, wo er auch wieder Jesuiten zu Gegnern hatte. Am 3. Juli 1608 starb in Angers sein Vater, und unter dessen Nachlass fand sich ein beinahe vollendetes Werk vor über die grosse Frage, die damals alle Geister erregte: *De Potestate Papae, an et quatenus in reges et principes seculares jus et imperium habet.* Dasselbe war nach der Ermordung Heinrichs III. begonnen und bei der Ungunst der Zeiten im geheimen ausgearbeitet worden; als dann Clemens VIII. zur Versöhnung mit Heinrich IV. schritt, gab W. Barclay das Werk unter die Presse mit einer Widmung an den Papst, zog es aber wieder zurück und unterwarf es einer abermaligen Überarbeitung, die noch nicht ganz abgeschlossen war, als er starb. Hatte er in seinem Buche *De Regno* die Unverletzlichkeit der gekrönten Häupter gegen die demagogischen Freiheitslehren eines Buchanan, Hotoman, Brutus und Boucher verteidigt,

so unternahm er es hier, die Autonomie der weltlichen Macht der geistlichen gegenüber zu verfechten. Denn über die Gefahr, in die der siegreiche Vorstoss der Reformation den Bestand der katholischen Kirche gebracht, war der alte Streit über das Vorrecht der Päpste oder der Konzile verstummt. Das Primat Petri überhaupt war jetzt in Rede gestellt. Als die katholische Gegenströmung kam, erhielten natürlich die extremen Verfechter der pontifikalen Suprematie auch in weltlichen Dingen günstiges Fahrwasser, und die Früchte blieben nicht aus. Die Anerkennung der Thronfolge Heinrichs IV. hatte Ströme Bluts gekostet, und noch jüngst hatte der venezianische Konflikt die Welt in leidenschaftliche Wallung versetzt. An heftigen Parteischriften hatte es nicht gefehlt, weder von hüben noch von drüben; ihnen glaubte nun Barclay mit dem Werke seines Vaters das gewichtige Wort eines Mannes gegenüberstellen zu können, der in Rechtsfragen als Autorität galt und dessen Anhänglichkeit an den katholischen Glauben über jeden Zweifel erhaben war. Er gab die Schrift in London zum Druck und liess sie teils ohne Ortsangabe, teils unter der falschen Firma von Pont-à-Mousson erscheinen. Am 8. August 1609 wurden in Paris Exemplare davon verkauft.[1])

Unter den damaligen Theologen war Bellarmin der entschiedenste und gewandteste Verfechter der weltlichen Oberhoheit des Papstes, nicht in dem Sinne, dass er dessen weltliche Herrschaft, wie sie sich im Besitz des Kirchenstaats darstellt, auf göttliches Recht zurückgeführt hätte; direkt und unmittelbar erkannte er dem römischen Stuhl nur eine geistliche Macht zu; allein vermöge dieser seiner geistlichen Gewalt habe er indirekterweise auch in zeitlichen Angelegenheiten eine und zwar die höchste Autorität, so dass er in ausserordentlichen Fällen Königreiche ändern, einem König die Macht nehmen und einem anderen übertragen, bürgerliche Gesetze entkräften und andere dafür aufstellen könne.[2]) Diese Theorien hatte er in seinem Buche *De Romano Pontifice* zusammengefasst; und letzterem gelten denn auch die kritischen Auseinandersetzungen W. Barclays in erster Linie. Bei dem Ansehen, das dieser genoss, hielt Bellarmin die Sache für wichtig genug, um selber und ausführlich zu antworten. Barclay, so meinte er, habe Unrecht getan, die weltliche Macht des Papstes zu bestreiten, denn er setze sich dadurch in offenen Widerspruch mit der einhelligen Auffassung der ganzen katholischen Kirche, wie er es durch eine Sammlung von Aussprüchen berühmter abendländischer Schriftsteller und mehrerer Konzilien darzutun

[1]) Vgl. J. Barclays Vorrede zum Werke seines Vaters und L'Estoile l. c. IV, 329.
[2]) Realencyklopädie f. prot. Theologie[3] Art. Bellarmin.

versucht; alsdann prüft er die vorgebrachten Argumente eines um das andere und zerpflückt sie mit der ihm eigenen dialektischen Geschicklichkeit.[1])

Als Johann Barclay das hinterlassene Werk seines Vaters herausgab, stand bei ihm der Entschluss fest, dasselbe nicht wehrlos seinem Geschick zu überlassen, sondern, wenn es not täte, zu seiner Verteidigung einzuspringen. Gegen eine ruhige und sachliche Widerlegung, so erklärt er am Schluss seines Vorworts, habe er nichts einzuwenden; *„si quis aliter faxit, sciat Guilielmi Barclaij cineres loqui posse“*. Diesem Versprechen gemäss hielt er es für seine Pflicht, den von Bellarmin hingeworfenen Fehdehandschuh aufzunehmen und dem gefährlichen Gegner auf seinem eigenen Grund und Boden entgegenzutreten. 1612 erwiderte er mit einer wuchtigen Streitschrift: *Johannis Barclaii Pietas, sive publica regum ac principum, et privata Guil. Barclaii sui parentis defensio adversus Roberti S. R. E. Card. Bellarmini Tractatum, etc.*, worin er die Gegengründe desselben Absatz um Absatz vorbringt und einer zermalmenden Kritik unterwirft. Dabei bewährt er sich nicht bloss als einen fertigen Stilisten, dem eine prägnante und inzisive Sprache zu Gebote steht, sondern er lässt auch eine gründliche juristische Schulung und eine hervorragende Gewandtheit, sich in dem weitschichtigen historischen und polemischen Material zurecht zu finden, erkennen, was den Inhalt der Schrift keineswegs hinter dem Umfang zurücktreten lässt.[2])

Die Antwort auf diesen Angriff überliess Bellarmin seinem Ordensbruder Andreas Endaemon-Joannes, der ihm bereits im Kampfe mit dem König von England sekundiert hatte. Dieser liess eine *Epistola Monitoria ad Joannem Barclaium Guillelmi filium* (Köln 1613) von Stapel,[3]) worin er den Streit (nicht zum Vorteil der Sache) auf das persönliche Gebiet hinüberzog. Hier hören wir zum ersten Mal jene Anklage, welche leichtgläubige Biographen übernahmen, Barclay habe sich am englischen Hofe zum Protestantismus bekannt, oder wenigstens als Protestant gegolten; das Buch seines Vaters habe er auf den ausdrücklichen Wunsch König Jakobs veröffentlicht, dem er auch bei der lateinischen Redaktion seiner Streitschrift: *Triplici nodo triplex cuneus* (1607),

---

[1]) Roberti Bellarmini Politiani. ex societate Jesu, S. R. E. cardinalis, *Tractatus de potestate summi pontificis in temporalibus adversus Gulielmum Barclaium.* Operum t. VII, 830ss. Coloniae Agrippinae 1617.

[2]) Abgedruckt ist Barclays *Pietas* mit der Schrift *de Potestate Papae* bei Goldast, *Monarchiae* t. III. Francofordiae 1613. Am 10. Mai 1613 kam die *Pietas* auf den Index.

[3]) *Operum Roberti Bellarmini* t. VII, 998 ss.

behilflich gewesen sei; das Buch *de potestate Papae* hätten protestantische Geistliche vorher revidiert und in ihrem Sinne abgeändert; für seine *Pietas* seien ihm die Materialien von den Ratgebern des Königs zugestellt worden, obwohl es kaum glaublich scheine, dass man den Kampf mit einem der grössten Männer der Zeit einem in der Theologie wie in der Weltweisheit so durchaus unbewanderten Anfänger anvertrauen mochte. Die anglikanischen Kirchenmänner hätten wohl Freude an seinem Buch, aber es sei ein Missgriff gewesen, Einfälle, die im Gespräch mit Hofleuten gefallen konnten, gedruckt in die Welt zu setzen. In solche Amönitäten rahmte Endaemon-Joannes seine nicht allzu voluminöse, schwerfällige und verworrene Entgegnung ein.

* * *

Indem Barclay zur Feder griff, um das Vermächtnis seines Vaters zu verteidigen, zahlte er diesem den Tribut der Erkenntlichkeit, den er ihm schuldete; es bereitete ihm aber sichtlich auch Freude, seine juristische Gelehrsamkeit und polemische Fertigkeit vor der Welt leuchten zu lassen. Schlimmer war die Einbusse an Zeit und Kraft, wenn er sein Talent in den Dienst der schriftstellerischen Liebhabereien des Königs stellte. Auf alle Fälle durfte ihn aber ohne ernsten Schaden die Erörterung dieser Tagesfragen nicht länger in Anspruch nehmen: denn noch hatte er ja auf seinem eigenen Gebiete die Frucht seiner reifen Erfahrung nicht eingebracht.

Von der Natur war Barclay zu einem Beobachter der Menschen geschaffen, und das Schicksal, das über seinem Leben waltete, bot ihm reichlich Gelegenheit zur vollen Entfaltung seiner angeborenen Anlage. Das Wohlwollen Jakobs I. verschaffte ihm am englischen Hof eine bevorzugte Stellung; der König liebte seinen Umgang und zog ihn fast täglich zur Tafel.[1]) Bald nach seiner Ankunft in England betraute er ihn mit mehreren Missionen an fremde Höfe, über deren Bestimmung und Charakter wir nicht unterrichtet sind.[2]) So sah Barclay seine Heimat, Lothringen, wieder, und er verfehlte nicht, auch den Vätern der Gesellschaft Jesu in ihrem Novizenhaus in Nancy seine Aufwartung

[1]) „*Regi est carissimus et prandenti et coenanti semper ad mensam sistere se solet*“, schreibt Scaliger im Juli 1606 offenbar nach Auskunft, die er von Peiresc erhalten. Collignon l. c. p. 32.

[2]) Vgl. die *Vita* in Bugnots Argenis-Ausgabe. Man hat vermutet, Barclay sei damit betraut worden, die Streitschrift des Königs verschiedenen Fürstlichkeiten zu überreichen. Es fragt sich, ob dies mit dem Druck derselben und dem des zweiten Euphormio sich verträgt, denn zwischen beide müsste wenigstens der Besuch des Kaiserhofs fallen, der in Nancy fällt früher.

zu machen.[1]) Er besuchte den kaiserlichen Hof, und die Eindrücke, die er damals gewann, sind es vermutlich, die im zweiten Euphormio (1607) verewigt sind. Auch Matthias, den Bruder des Kaisers, soll er in Ungarn aufgesucht haben, und es ist nicht undenkbar, dass er bei dem gleichen Anlass ebenfalls Venedig streifte. Vor 1610 lernte er den Herzog von Savoyen in seinem Sanktuarium als einen eifrigen Liebhaber der Musen kennen.[2]) Ungewiss ist es, ob er in den ersten Jahren Frankreich und Paris wiedersah; 1613 hingegen soll er sich dort aufgehalten haben.[3]) Was er nun auf diesen Reisen und sonst in seinem Leben an Kenntnis der Menschen und Völker erwarb, das finden wir in seinem *Icon animarum* (London 1614) zu einem eleganten Handbüchlein der Seelen- und Sittenkunde verarbeitet.

Verschieden sind die Menschen unter sich: verschieden sind sie nach der Altersstufe, verschieden gestaltet sich der Geist der Zeitalter in der Geschichte, verschieden sind die Charaktere der Nationen, und verschieden äussert sich das Naturell des einzelnen je nach seiner geistigen Anlage und Gemütsart, nach Rang und Lebensstellung, Vermögensumständen und Beruf. Diese Verschiedenheit der menschlichen Natur und Charakteranlage in ihren allgemeinen Zügen festzuhalten, das ist die Aufgabe, die sich Barclay stellt, und hierin tritt er wieder unter die Pfadfinder und Wegweiser seines Jahrhunderts; denn worauf hätte das 17. Jahrhundert mehr Sorgfalt und Scharfsinn verwendet als auf die allgemeine Betrachtung der menschlichen Gemüts- und Sinnesart, als auf die moralpsychologische Analyse unseres geistigen Wesens, unserer Leidenschaften, Neigungen und Sitten?

Vorgänger hat Barclay auf diesem Felde allerdings gehabt, den bedeutendsten an Michel de Montaigne, den Verfasser der *Essais*. Während aber Montaignes ganzes Sinnen und Denken in der Betrachtung des Menschen mit seiner ewigen Veränderlichkeit und widerspruchsvollen Unbeständigkeit aufgeht, und er sich durch das flüchtig schillernde Spiel der Schattierungen dermassen einnehmen lässt, dass er ein einheitliches allgemeines Urteil über den Menschen überhaupt nicht versucht und nichts ängstlicher meidet, als was einer systematischen Darstellung gliche: erkennt Barclay in der Vielgestaltigkeit der Geistesanlagen (wie unübersehbar sie auch scheint) gewisse durchgängige Züge und gemeinsame Merkmale, die festgelegt zu werden verdienen. Er verliert sich nicht

[1]) P. Abram bei Collignon l. c. p. 21. 32 (*Peu de mois après son arrivée en Grande Bretagne*).

[2]) Vgl. die Widmung der *Apologie* an Karl Imanuel von Savoyen.

[3]) Eudaemon-Joannes, *Epistola monitoria*.

in jenes endlose, selbstquälerische und zersetzende Individualisieren, sondern geht geraden und festen Schrittes auf das Beständige und Allgemeingültige im fortwährenden Wechsel der Dinge los. Für ihn ist die buntgestaltete Wirklichkeit darum schön, weil sie bei aller Verschiedenheit harmonisch geordnet und einheitlich überschaubar ist. Darin liegt jene *varietatis venustas*, die er an einem schönen Vergleich veranschaulicht, indem er uns in früher Morgenstunde von der Terrasse von Greenwich das Landschaftsbild bewundern lässt, das die Themse und das Häusermeer von London umrahmt. Und mit diesem Zug nach dem Allgemeinen steht Barclays künstlerisches Bedürfnis einer wohlgeordneten, in sich abgerundeten Darstellung im besten Einklang.

Deswegen ist nun aber der Verfasser des *Icon animarum* nicht etwa ein peinlicher Systematiker, der von genau definierten Begriffen und streng festgelegten Prinzipien ausginge, noch ein spekulativer Theoretiker, der nach den verborgenen Bedingungen des gegebenen Seins forschte; ebensowenig ist er ein Mann der Praxis oder ein staatsmännischer Denker, der die gewonnene politische Einsicht an treffenden Beispielen illustrieren und der Nachwelt überliefern wollte. Er ist lediglich ein Beobachter, der seine intime und reine Freude am Gegenstand hat und uns seine warme Sympathie für denselben durch eine elegante und gefällige Beschreibung mitzuteilen trachtet: sein Blick schweift nicht über das Thema hinaus, er kennt weder Skeptizismus noch ungestillte metaphysische Aspirationen. Mit heiterer Ruhe folgt er den Lineamenten der Natur, im Bewusstsein, dass die Kunst der Menschenkenntnis, die er uns lehrt, von gleichem Nutzen für die Gesamtheit ist wie die Selbstkenntnis für den einzelnen. In dieser abgeklärten Richtung auf das allgemein Menschliche, die zugleich eine Beschränkung ist, bewährt sich Barclay als Bahnbrecher des Klassizismus; und in diesem Sinne wie auch in chronologischer Beziehung (so scheint es) eröffnet er die Reihe der **Moralisten** ex professo, die von Coëfeteau bis La Bruyère das 17. Jahrhundert zieren. Und als solcher gehört er wieder in die Geschichte der französischen Literatur, sobald diese ihr Augenmerk auf die tatsächlichen Einflüsse und die inneren Zusammenhänge richtet und sich nicht willkürlich ihre Grenzen nach der ästhetischen Genussfähigkeit des Durchschnittsfranzosen steckt.[1])

---

[1]) Über die moralpsychologische Literatur in Frankreich zwischen 1600 und 1700 finden sich Andeutungen im Artikel von Alfred Rébilleau bei Petit de Julleville, *Hist. de la langue et de la litt. franç.* V, 398. An der Spitze geht der Dominikaner Nic. Coëfeteau, später Bischof von Marseille, der 1615 (also ein Jahr nach Barclays *Icon animarum*) sein *Tableau des passions humains, de leurs causes et de*

Wäre das Barclay'sche Buch in einer lebenden Sprache geschrieben, so würde es zweifellos noch heute als ein klassisches Denkmal derselben gelten. Das lateinische Gewand ist sein Nachteil: denn es fällt uns zu schwer, den Wert der Gedanken, was Originalität und Prägung anbelangt, richtig zu bemessen, wo der sprachliche Ausdruck uns als ein angelerntes Reproduzieren anmutet. Anders empfanden in dieser Hinsicht die selber lateinisch denkenden und schreibenden Zeitgenossen[1]); doch auch wir vermögen uns noch mit etwas gutem Willen zum Genuss der gehalt- und lichtvollen, in prägnante Sätze gefassten Analysen Barclays zu erheben und ihre Wahrheit und Neuheit zu kosten.

Dem reichen Inhalt des Buches kann eine summarische Übersicht nur unvollkommen gerecht werden, da sein Reiz vornehmlich in der glücklichen Fassung liegt. Das erste Kapitel gilt den vier Lebensaltern und schildert in gedrängter Kürze den Entwicklungsgang des Menschen mit liebevollem Verständnis für die Eigenart der Kindheit und der Jugend, mit selbstbewusster Würdigung der rüstigen Manneskraft und mit schonender Pietät für das Alter; es enthält manchen gesunden und beherzigenswerten Gedanken über Erziehung. In wenigen Strichen deutet das zweite Kapitel die Verschiedenheit der Jahrhunderte an, wie sie sich im Verlauf der Weltgeschichte zeichnen, wo höhere Kulturperioden mit anders gerichteten Zeitströmungen abwechseln; Griechen und Römer und auch das Mittelalter werden dabei berücksichtigt und im ganzen angemessen bewertet; stolz wird die Neuzeit auf ihre Höhe eingeschätzt. Den Kern des Buches bildet die Schilderung der Nationalcharaktere in Kapitel III—IX; sie greift nicht über die Kulturvölker Europas und ihre nächsten Nachbarn hinaus und verläuft nach keinem bestimmten

---

leurs effets erscheinen liess. Nach einem längeren Zwischenraum folgt Marin Cureau de la Chambre (vgl. Boileau Sat. VIII, 117); dieser scheint mir auf Scipio Claromontius zu fussen, der in seinem Buche *De conjectandis cujusque moribus et latitandis animi affectibus ll. X* (um 1625), einer Anregung Bodins folgend und im engen Anschluss an Barclay die tiefer liegenden Ursachen der Charakterverschiedenheit, wie sie im Klima usw. bedingt sind, systematisch zu analysieren versucht. Unzugänglich waren mir Federicus Bonaventura, *De octimestri partu*, und der Anonymus autor Sorcianarum Quaestionum, auf die Naudé in seiner *Bibliotheca politica* als Vorgänger Barclays in der Analyse der Volkscharaktere hinweist.

[1]) G. Naudé l. c. urteilt wie folgt von Barclays Überlegenheit über seine Vorgänger: „*Horum autem ex laboribus et inventis prodiit tandem, velut aurum ex marchasita, et unio ex matrice concha, Icon animarum Joannis Barclaii. Cui ego auctori non modo praestanti facundia, sed omni genere laudis quae ex literarum studiis elegantioribus provenire solet, ne ex illis quidem veteribus Romanis quenquam antepono.*“

Schema, beides zu ihrem Vorteil: denn es lag nicht in Barclays Aufgabe, die geographisch-ethnologischen Kenntnisse seiner Zeit zu kompilieren und zu systematisieren, sondern uns die Frucht seiner eigenen Anschauung und Beobachtung vorzulegen. So erhalten wir Charakterbilder der Franzosen, der Engländer, der Deutschen, der Italiener, der Spanier, der Ungarn, Polen und Moskowiter, der Türken und Juden, in anspruchslosen Skizzen, in die alles einbezogen wird, was zur Charakteristik beitragen kann, hier ein historisches Aperçü, dort Angaben über Bodenbeschaffenheit und Erträgnisse des Landes, dort ein Blick auf Eigenheiten der Einrichtungen und Sitten, oder eine Ausschau auf die Zukunft.

Der Wert der einzelnen Sittengemälde ist verschieden; die Grundstimmung derselben ist durch die persönliche Sympathie, die nähere Vertrautheit oder das Befremden des Verfassers bedingt. Selten hat man die unbedingte Anhänglichkeit der Franzosen an ihren König, ihre Lässigkeit in der Ausdauer, ihre natürliche Gabe für ungezwungenen Anstand, ihr freundliches Entgegenkommen gegen Fremde, die spontane Deferenz des Volkes und die leutselige Vornehmheit der Grossen, die herrschende Form des Ämterkaufs und ihre Folgen, das Brüsten mit Leichtsinn und die unsinnige Duellwut treffender gekennzeichnet. In England fällt dem Verfasser die Wohlhabenheit des Landes, der Stolz und die Trägheit der gewerbetreibenden Klassen, die treue Wahrung der Rangunterschiede, das starke nationale Selbstgefühl, die Seetüchtigkeit des Volks, die Gefrässigkeit und Todesverachtung der englischen Saldaten, das Fortbestehen der alten normannischen Gesetze, das Gewohnheitsrecht und die Unbeschränktheit der Richter, das allgemeine Verlangen nach aufgeklärter Naturkenntnis, die religiöse Sektenbildung und die Rüpelhaftigkeit der Plebs auf (*peregrinis cum hoc populo agentibus ingens cautio esse debet, ne ex paucis ac fortasse plebeiis totam gentem aestiment*). Von den Schotten erwähnt er die Anhänglichkeit an ihre rauhe und arme Heimat, den Stolz auf ihren Adel, die alten Stammesfehden und den Geschlechterhass, die Jakob I. jetzt glücklich geschlichtet, und die gute Befähigung, die sie in allen Fächern bekunden; von den Iren schildert er die Abhärtung, Genügsamkeit und Trägheit.

In Deutschland, wo längs Rhein und Donau die Herbergen gut sind, verzeichnet Barclay das angenehme Bild der Städte mit ihren sauberen Plätzen und ragenden Giebeln, die mit Öfen geheizten Stuben, die Trinkgewohnheiten und ihre Bedeutung für den Volkscharakter, den Bürgergeist der Behörden, den religiösen Frieden (nur in Österreich gärt es), die lehrhafte Gelehrsamkeit (*homines minus sciendi avidos quam docendi; plura quam legerint scribunt*), die unendliche Ausdauer bei

geistiger Arbeit, die Reiselust und Nachahmung fremder Sitten, das treue, gerade und offene Wesen und den sittlichen Grundzug, die Zerbröckelung des Reichs in Landesherrschaften und freie Städte und die fortwährenden Erbteilungen, die Fundierung des Reichtums im Grundbesitz und die Ansprüche der Ebenbürtigkeit. Besonders wird der Niederlande gedacht mit ihrem Gewerbefleiss und Handelsgeist, ihrer Emsigkeit und Einfachheit, ihrem Gleichheitssinn, und stets einigen hervorragenden Geistern auf dem Gebiete der Wissenschaft.

Italiens grosser Ruf scheint Barclay nicht recht verdient; es ist kein reiches, sicher eintragendes Land wie Deutschland, Frankreich und England; seine Städte sind schön und haben prächtige Bauten, deren Fenster sind aber mit grobem Stoff oder geöltem Papier verschlossen; die Kirchen sind herrlich geschmückt, aber meist unvollendet und unangenehm dunkel *(adeo religionis sensum putant tristitia noctis elatum, et per lucis jucunditatem expirare);* Gasthöfe und Verpflegung sind schlecht: allerdings hat das Zusammenströmen der Jugend aus ganz Europa seine Vorzüge für deren Bildung; es wird ihr auch manche Zerstreuung geboten, z. B. durch tüchtige Komödienspieler; Barclay findet die Italiener begabt und beschreibt sehr gut ihre absichtliche, demonstrative und, wenn sie wollen, gewinnende Höflichkeit sowie ihren Hass und ihre Rachsucht, die sie jeder Verstellung und Grausamkeit fähig machen; ein Wort dann über die Verschiedenheit der Sitten und der politischen Organisation des Landes, Rom unter dem Pontifikat, Neapel als Königreich, Venedig als Adelsrepublik, andere Städte schwankend zwischen Freiheit und Prinzipat; im allgemeinen erscheinen die Italiener als fleissig, ausdauernd, gefügig; lateinisch schreiben sie gut, reden können sie es nicht; ihre eigene Sprache verstümmeln sie arg beim Sprechen, sie haben aber eine beneidenswerte Nationalliteratur. Spaniens nackter Boden, der von unerwarteter Fruchtbarkeit sein kann, mit wenig Städten und ohne Bequemlichkeit für den Reisenden, trägt nach Barclay ein kräftiges, kriegstüchtiges Volk; kurz schildert er die Prüfungen und Kämpfe, durch die es sich zu seiner derzeitigen Geschlossenheit und Grösse erhoben hat; am auffälligsten ist ihm der Stolz und Eigendünkel des Spaniers und seine grosse Genügsamkeit; Wissenschaft pflegt er mit Fleiss an seinen Universitäten, aber nach alter Methode; von Natur zeigt er sich verschlossen, berechnend, seine Neigungen verdeckt er mit dem Gewande der Religiosität; staunenswert ist, welchen grossen Aufgaben das garnicht so menschenreiche Volk nachkommt, und wenn sein Stolz und seine Grosssprecherei erträglich sind, so ist es, weil sie bei ihm nicht Affektation, sondern spontane Natur sind.

Ungarn ist reich an Getreide, Viehzucht, edelm Wein und Metallen; ein Urteil über den Volkscharakter erschwert die Türkennot; der Adel ist prächtig in seinem Auftreten mit seiner bunten Tracht, kühn und verschlagen, mit bedeutenden Resten alten Reichtums und angestammter Vorrechte, daher so zäh im Widerstand gegen das nivellierende Türkenjoch, treffliche Reiter, leicht im Anfreunden; eine vornehmliche Garantie ihrer Freiheit haben sie am Palatin mit seinem Vetorecht gegen königliche Erlasse.

Weniger angenehm ist der Eindruck, den Barclay nach den Berichten von Reisenden von Polen und seinem Adel mit seinen traurigen Prärogativen, die eine ständige Anarchie bedeuten, gewonnen hat; von Russland kennt er den unterwürfigen Knechtssinn des Volkes und die untergeordnete Stellung der Frau, die die Liebe ihres Mannes nach seinen Schlägen bemisst. Von den nordischen Reichen lehrt ihm die Geschichte deren männerzeugende Fruchtbarkeit, und ausserdem weiss er einige Anekdoten aus König Jakobs Brautfahrt, wo ihm an der norwegischen Küste beinahe der Finger abfror. Eingehender beschäftigt sich Barclay mit dem moralischen und politischen Verfall des Türkenreichs, dessen trostloser innerer Zustand einer modernen Erneuerung der Kreuzzüge Glück verhiesse; von den Juden nur ein Wort, und kein besonders sympathisches.

Von der Betrachtung der allgemeinen Charakterzüge der Völker wendet sich Barclay in den letzten Kapiteln den Anlagen des einzelnen zu und ergeht sich zunächst über die Verschiedenheit der geistigen Fähigkeiten, wie sie sich in den Gegensätzen der oberflächlichen Stegreifbegabung — sei es im familiären, epigrammatisch pointierten Gesprächston, sei es im volltönenden Fluss der Rede — und der Sammlung erheischenden Gründlichkeit, der oratorischen und der schriftstellerischen Gaben, oder der schöngeistigen und der staatsmännischen Veranlagung, der raschen Auffassung und der nachhaltigen Arbeit, der ausdauernden Aufmerksamkeit und des Erholungs- und Zerstreuungsbedürfnisses darstellen: feine Analysen, oft einer divinatorischen Selbstbeobachtung entsprossen. Mehr Allgemeinheiten bieten die folgenden Betrachtungen über Mut[1]) und Schüchternheit, Hochmut und Gemeinheit, Offenherzigkeit und Verschlossenheit, Charakterfestigkeit und Flüchtigkeit, und andere

[1]) Kap. XI. Das Verfahren mit den Entgegengesetztes beweisenden Beispielen, sowie das Thema, erinnern ziemlich lebhaft an Montaignes Art, gleich im ersten *Essai*. Andere Parallelen fallen schon bei flüchtiger Durchsicht auf, z. B. I, x *Du parler prompt ou tardif*, oder I, xxv über die Schwierigkeit, die spätere Entfaltung des Charakters vorauszuerkennen u. dgl. m.

Unterschiede der menschlichen Gemütsarten. Gemeinplätze fehlen auch nicht in den Bemerkungen über die mächtigste aller Leidenschaften, die Liebe; dazwischen fallen aber auch Andeutungen, die wie eine persönliche Stellungnahme des Verfassers zu jener selten einem Menschen ersparten Gefühlskrisis klingen, so die Anekdote von der Gymnasiastenliebe, oder das Wort über die bittere Wollust trostlosen Liebens: „*Sin vero Fortuna severior aut spem in longum produxerit, aut hanc quoque sustulerit, tunc etiam dolor placet, et sibi ipsi miserabilis animus suam cladem inter suspiria recognoscens, liquescit in delicatae tristitiae voluptate*“; und jene Äusserung über die reine Liebe: „*sed nec putes eximiae castitatis exempla inter disparis sexus amantes durare non posse. Licet res periculi plenior eos ipsos saepissime fallat, qui paulatim se invitis, vel nesciis, aliter amant quam aut velint, aut credunt*“. Selbstbekenntnisse wollte ich mich hüten aus solchen Zeilen herauszulesen; klingt es aber nicht aus dem bewegteren Ton wie ein vollerer Pulsschlag des Herzens? — An diese Betrachtungen reihen sich weiter Gedanken höheren Flugs über die verschiedenen Stände; über das Königtum zuerst und die Stellung des Fürsten, je nachdem seine Macht ererbt oder gewaltsam erworben, angestammt oder der Wahl unterworfen ist; dann über die Grossen, über die Minister und die Schwierigkeit, mit der öffentlichen Meinung Fühlung zu behalten; dann eine maliziöse Schilderung des Höflings und eine satirische Skizze des emporgekommenen Laffen. Im folgenden Kapitel über die Magistrate und Sachwalter verzeichnen wir die Bemerkungen über die Vorbereitung zum Advokaten nach englischer Gepflogenheit und die gerichtliche Beredsamkeit in Frankreich. Endlich ein Abschnitt über Religionsbegründer, Theologen und Würdenträger der Kirche, ein heikles Thema, bei dessen Behandlung Barclay sich hoher Unparteilichkeit bestrebt, mit einem kurzen Schlusswort über Ärzte und Juristen.

Aus der Feder eines für die Erfassung und Zeichnung menschlicher Eigenart und nationaler Verschiedenheit so hervorragend begabten Schriftstellers, wie Barclay es war, ist der „Spiegel des menschlichen Geistes“, den man später dem *Euphormio* als viertes Buch angegliedert hat, noch heute — trotz der Gemeinplätze, die sich bei der Behandlung so allgemeiner Themata nur zu leicht einstellen, und für die Barclay als lateinischer Stilist keine prinzipielle Abneigung empfand, — eine lehrreiche Lektüre als Sittenbild des angehenden 17. Jahrhunderts. Lehrreich ist er auch für die Kenntnis Barclays selber und der individuellen Form seiner Begabung und Lebensauffassung. Es spricht aus dem Buch ein offener Geist, ernst und mild, sittlich ponderiert und schonungsvoll für fremdes Fühlen, ein Freund freier Entfaltung und

freier Betätigung der Naturanlage, ohne heroische Anforderung weder an sich noch an andere, aber voll redlichen Vertrauens in das schliessliche Aufgehen und Gedeihen des mit Ernst und Liebe ausgestreuten guten Samens.[1])

* * *

Eine Pause machend inmitten der ernsteren Arbeiten, denen er sich nunmehr gewidmet zu haben schien, liess Barclay ein Jahr nach dem *Icon animarum* eine neue Sammlung seiner Gedichte erscheinen, *Poematum libri duo* (London 1615), die er dem Prinzen Karl, dem jungen Thronfolger, zueignete. Von der ersten Sammlung, den *Sylvae*, die er 1606 König Christian IV. von Dänemark, dem Bruder der Königin Anna, vorlegte, als er England besuchte, ist nur ein Teil in die neue übergegangen, meist leichtere Ware, neben Liebesgedichten an Melidoria, Scherze über Camellas Hässlichkeit, Epigramme und allerlei poetischer Tand.[2]) Die neu hinzugekommenen Gedichte sind vorwiegend feierlicheren Tons; auf sie bezieht sich, was die Vorrede als Programm ausspricht, die Poesie müsse wieder gehaltvoller werden und ein treuerer Spiegel der Wirklichkeit sein *(ab iis celebrata qui aliquid ultra scholas umbramque viderunt, ut plenior succi sit, resque ut geruntur continens)*. Im allgemeinen zeigt sich Barclay auch im ernsteren Teil vor allem als ein Meister der eleganten Form, was seine Zeitgenossen über alles schätzten; doch fehlt es ihm nicht an pathetischer Kraft, wenn der

[1]) Wir haben den Vergleich mit Montaigne angedeutet. Barclays Eigenart zu beleuchten und die natürliche Richtung seiner Interessen und die notwendigen Schranken seiner Befähigung zu kennzeichnen, lohnte es sich, ihm die Autobiographie de Thous (*De Vita Sua*) oder das von Gassendi geschriebene Leben Peirescs gegenüberzuhalten. Was wir bei diesen an stöbernder Neugier, an endloser Fülle des Details, an überall geschlossenen Bekanntschaften antreffen: von ähnlichem bietet Barclay keine Spur, mehr vielleicht wegen der auf sich beschränkten Natur des Verfassers als wegen der Natur des Themas. Es ist wieder die unpersönlichere, unsubjektive Tendenz des 17. Jahrhunderts, die durchbricht. So fehlt auch bei der Beschreibung Italiens jede Erwähnung der Reste römischen Altertums. Allerdings hatte Barclay damals Rom noch nicht gesehen.

[2]) „*Novem anni sunt*, sagt die Widmung, *ex quo avunculo tuo serenissimo Daniae regi poëmata aliquot tradidi, quas sylvas appellavi. Sed aetas et ocium majorque in viro publicae famae cura in iis complurima damnavit; adeo ut quae inde huc transtuli (nam haud pauca omnino sublata sunt) varia emendatione mutata, non tertiam carminum et poematum partem faciunt, quae istis libellis exhibeo.*“ — Aus der Pariser Zeit des Verfassers stammen vermutlich die zwei Epigramme, *de Augusto* (vom König, der durch eine Feuersbrunst von der Seite seiner Maitresse vertrieben in eine Pfütze fällt), und *de Chloe et Nape* (von der alten und neuen Mätresse, die sich in Alexandria (!) auf offener Strasse in den Wagen fahren und sich mit der Peitsche traktieren).

Gegenstand es mit sich bringt, wie z. B. die tief empfundenen Worte über des Prinzen Heinrich frühes Verhängnis erkennen lassen.

Viel besonderes ist sonst den Gedichten nicht zu entnehmen. Einige verdienen indessen eine Erwähnung wegen ihres biographischen Interesses, so das Epigramm an den König *(Ad Phoebum,* II, 11: *Dum patriam repeto)*, das Barclay im Sommer 1604 oder 1605, nachdem er England zum ersten Mal verlassen hatte, schrieb, um seine baldige Zurückberufung anzuregen oder zu beschleunigen:

Tu tamen o facias, o qui potes omnia, Phoebe,
Spes mihi longinquas leniat apta moras.
Friget ut haec aestas te pallida, Phoebe, remoto:
Proxima sic caleat sydere bruma tuo.

Die bereits angeführte Epistel an seinen Vater *(Ad illustrem fama et genere virum, Guilielmum Barclaium, parentem dulcissimum* I, 11) ist nach der erfolgten Rückkehr an den englischen Hof geschrieben. Noch ist kein Jahr vergangen, meint der Dichter, dass er das Elternhaus verliess, um der Einladung des Königs zu folgen, und schon dünkt es ihm eine Ewigkeit. Er tröstet sich mit dem Gedanken eines baldigen Wiedersehens, wo er dann seinen Eltern erzählen will, wie gütig ihn der König empfangen hat:

Nondum lucifero cursum temone peregit
Phoebus, et omniferum coiit revolutus in annum,
Ex quo me patriis cingens mitissimus ulnis
Fovisti gremio, et quae per suspiria transit
Infudisti animam, cum me veneranda benigni
Principis ad patrios revocarent jussa Britannos:
Et mihi jam longo te iam mihi saecula cursu
Invidisse puto . . . .

Tempus erit cum vos prono veneratus honore
Amplectar, tangamque manus, atque oscula figam.
Tunc ego de charis orsus narrare Britannis,
Tunc referam quid Rector agat, quam fronte benigna
Dignetur famulos, et miti temperet ore
Fortunam.

Diese Verse werden im Winter 1606 auf 1607 geschrieben sein. Sie klingen voller Zuversicht. Es währte aber nicht lange, so klagt schon Barclay in einer Ekloge (*Planctus Corydonis ad Phoebum* I, 5) über enttäuschte Hoffnungen. Man habe ihn wohl gewarnt, als er fortging: trotzdem sei er gekommen und sei auch aufgefordert worden, zu bleiben: und nun sind drei Sommer und drei Winter verstrichen (dies versetzt

uns in den Sommer 1608), dass er umsonst wartet und bittet, und häufig kommt ihn die Sehnsucht an nach dem väterlichen Dach und der verlassenen Herde:

Tertia jam sylvas velavit frondibus aestas.
Et toties nudis redierunt frigora campis,
Ex quo tristis, inops, sancta haec altaria circum,
Et te, Phoebe pater, et me per vota fatigo.
Saepe mihi dixit patrii mens conscia tecti,
Et mihi saepe senex in cortice scripsit Amyntas:
Respice oves, Corydon, satis o satis irrita vota
Lassavere deos; Corydon, tua respice tecta.,

Und doch ist der Dichter keiner von den schlechten; und wer weiss, wenn er jetzt gehen müsste, ob es den König nicht nachträglich gereute, ihn fortgelassen zu haben:

Nam mihi nomen erit, vivetque in saecula carmen ...
Si mihi durus eris, dicent per saecula gentes
Innumerae: miser es, Corydon, et crimine fati
Et Phoebi culpa. Phoebus non omnia vidit.

Der König möchte sich diesmal nicht damit begnügen, die Verse zu loben:

Hei mihi, si dices: sunt haec bona carmina, pastor!
Hoc tantum, et sterili pensabis carmina laude.

Wohl habe ihn der Monarch häufig aufgefordert, sich eine Gabe auszubitten: was soll er aber verlangen? Die Gabe wie das Lied müsse aus eigenem Antrieb kommen.

Sponte mea sanctas pendebit carmen ad aras:
Sponte tua mihi dona feras. —
Aut mea si gravis est tam parvo fistula sumptu
Redde pedum calathumque et pastorilia signa,
Quae tuleram mecum, quae longus deterit usus.

Die dringende Bitte blieb nicht erfolglos. Gleich im nächsten Gedicht (*Corydonis carmen eucharisticon* I, 6) bestätigt der Dichter, dass sie Erhörung fand. Klage nicht, erhielt er zur Antwort,

Parce queri, Corydon: non dices extera rura,
Nec falsa indignis vendes praeconia divis.
Noster eris; nostramque senex cantabis ad aram.

Nun fühlt er sich geborgen, nun wird niemand seiner spotten. Nunmehr wird er in Frieden singen und wird die Grosstaten seines Wohltäters preisen. Und auch dem Hüter des Tempels, der seine Bitte

vor den Gott gebracht, werde sein Dank, und laut sei es aller Welt verkündet:

Pastor erat Corydon; pastoris vota sacerdos
Detulit ad Phoebum, vatemque hunc fecit Apollo.[1])

Unbestimmten Datums ist das liebliche Gedicht *Modesta vota* (II, 22), in welchem der Dichter die Wünsche zusammenstellt, in deren Verwirklichung für ihn das Lebensglück liegt, und das in Ton und Stimmung verwandte Gedicht an die Gattin (*Imago Aloysiae* I, 30), worin die Frau den Maler bittet, sie recht treu zu malen: schlicht, ungeschminkt, den Blick auf den Gatten geheftet, und ihr zur Seite ihre beiden Kinder:

fac parvos ludere natos,
Haereat hic dextrae, pendeat ille sinu.

Und statt des Namens unter dem Bilde nur folgende Zeilen:

Nulla maritarum plus me dilecta marito;
Plusque suum coluit nulla marita virum.

Dies ist für uns der Ertrag der beiden Bände Gedichte, an denen die Zeitgenossen mit ihrem entwickelteren Sinn für lateinische Verse noch etwas mehr schätzten. Ihr Urteil spricht P. de L'Estoile (l. c. IX, 224) aus, wenn er die Verseinlagen des *Euphormio* „*aussi beaux et bien faits que j'en aie point veu de ce temps*“ nennt. Und die wiederholten Abdrücke, welche die Gedichtsammlung erfuhr, zeigen deutlich, dass der Geschmack an ihnen von Dauer war.

* * *

Aus Corydons Klage konnten wir entnehmen, dass Barclays Stellung am englischen Hof trotz des offen bekundeten Wohlwollens des Königs zeitweilig eine recht prekäre war, und bei dem Charakter des Monarchen musste sie es bleiben; denn dieser hatte wohl Geschmack an der schönen Literatur und liebte es selber seine Gelehrsamkeit scheinen zu lassen, aber auf seine Beständigkeit war wenig Verlass; er war kein genauer Wirtschafter, war veränderlich, ohne Planmässigkeit in seiner Prachtliebe, und bei seinen absolutistischen Bestrebungen lag er mit dem Parlament in ständiger Fehde wegen der Geldbewilligungen. Zudem verlor Barclay 1612 am Grafen Salisbury seinen einflussreichsten Gönner, wie der König seinen einsichtigsten Ratgeber. Wie er zu Somerset stand, der im November 1615 gestürzt wurde, und zu dessen Nachfolger in der Gunst

[1]) Gemeint ist vermutlich Robert Cecil, Graf von Salisbury, dem Barclay ein Gedicht und früher den zweiten Teil des *Euphormio* gewidmet hat.

Jakobs I., George Villiers, dem späteren Herzog von Buckingham, das wissen wir nicht. Die grösste Sorge bereitete ihm aber das Heranwachsen seiner Familie. Er selbst hatte sich in England offen als Katholiken bekennen dürfen und wohnte unbehelligt dem Gottesdienst in der französischen oder spanischen Gesandtschaft bei, wo er auch seine Beichtväter fand; denn er war nicht auf englischem Gebiet geboren, sondern galt als Ausländer, und so durfte der König für ihn eine Ausnahme machen. Aber seine Kinder waren in England zur Welt gekommen, und wenn sie nun ihren Vater verloren, oder wenn der König starb und seine Hand sie nicht mehr schützte, blieb ihnen nichts übrig als überzutreten oder auf jede Hoffnung von dieser Seite zu verzichten. Der Gedanke eines Abfalls vom Glauben seiner Väter blieb aber für Barclay nach wie vor ein Greuel. So lebte er in sehr zwiespältigen Gefühlen. Von Tag zu Tag hatte er seine neue Heimat lieber gewonnen; er stand in Gnade beim König, und nach den zehn Jahren, die er in dessen Nähe verbracht, kannte er dessen Charakter durch und durch. Allein die Bedrängnis der Katholiken in Grossbritannien blieb ihm ein nagender Schmerz, und wenn er nun gar Worte der Verwunderung vernehmen musste, dass er diesem Schauspiel so gleichgültig zusehe, so wusste er nicht, wo sein Leid verbergen; denn öffentlich für seine Glaubensbrüder einzutreten, war ihm, solange er in England blieb, untersagt.[1])

Dass eine Veränderung mit der Zeit unabwendbar werden müsse, sah er also voraus. Wie es nun kam, ob der Zufall half, oder ob er selber Schritte that: — nur soviel erfahren wir, dass der Papst — Paul V. (Camillo Borghese) hatte damals den heiligen Stuhl inne — ihn durch den spanischen Gesandten Diego Sarmiento de Acuña seiner Huld versichern und kurz darauf aus eigenem Antrieb nach Rom einladen liess. Man trug ihm also hier die Veröffentlichung und Verteidigung des Buches *De Potestate Papae* nicht nach. Barclay nahm das Anerbieten mit Freuden an, und bereits im September 1615 stand bei ihm der Entschluss fest, England Lebewohl zu sagen und nach Rom überzusiedeln. Natürlich ging ihm dadurch die Gunst des Königs verloren, doch liess ihn dieser schliesslich ohne Groll von dannen ziehen.[2])

[1]) Vgl. das Vorwort der *Paraenesis ad Sectarios*.

[2]) Brief an Paul V. (Idibus Septembris 1615) im Anhang der *Vita*. Nach letzterer hätte der König Barclay zum Abschied eine kostbare Dose mit seinem in Edelsteine gefassten Bild geschenkt; ich frage mich, ob es wirklich beim Abschied geschah. Wie er von dem König dachte und dem Verlass, den man auf ihn haben konnte, das zeigt die Anekdote vom Erzbischof von Spalato, bei dessen Flucht nach England Barclay genau vorhergesagt haben soll, wie er dort ankommen und wie es enden werde. Vgl. Nicius Erythraeus, *Pinacotheca* III, 78.

So verliess Barclay nach elfjährigem Aufenthalt das gastliche England mit seiner Familie. Kaum hatte er aber das Festland betreten, so musste er erfahren, dass eine gemeine Schmähschrift gegen den König in Umlauf gebracht worden war, die man ihm zuschrieb: eine Verleumdung, gegen die er im Vorwort der *Paraenesis* energisch protestiert.[1]) Sein nächstes Ziel war Paris, wo im Frühsommer 1616 Peiresc, der eben mit seinem zum Kanzler und Siegelbewahrer erhobenen Freunde Du Vair in die Hauptstadt gezogen war, Gelegenheit fand, sich für ihn zu verwenden und ihm Empfehlungen auf den Weg mitzugeben, unter andern an seinen Anverwandten Balthasar de Vias in Marseille, der für seine Überfahrt nach Italien sorgte. Über Livorno und Florenz gewann er mit den Seinen Rom. Aus diesem Anlass kam es zu jenem Austausch elegischer Verse zwischen B. de Vias und Barclays Frau, auf Grund dessen sie als lateinische Dichterin gilt, obwohl man sich doch fragen musste, ob die Verse wirklich von ihr, oder nicht vielmehr von ihrem Manne in ihrem Namen geschrieben seien, auch wenn Ménage uns letzteres nicht ausdrücklich bezeugte.[2])

In Rom wurde Barclay vom Papst auf das wohlwollendste empfangen: *cujus eximia lenitas*, rühmt er, *et liberalitas super omnia opera ejus.* Es wurde ihm freie Wohnung und eine jährliche Rente von 800 livres und seinem Sohne eine von 300 angewiesen.[3]) Seitens seines dereinstigen Gegners, des Kardinals Bellarmin, ward ihm gleichfalls eine äusserst freundliche Aufnahme zu teil.[4]) Wohlgesinnt waren ihm auch

---

[1]) Gemeint ist *Is. Casauboni Corona Regia . . . Fragmenta ab Euphormione inter schedas τοῦ μακαρίτου* (Casaubonus war 1514 gestorben) *inventa . . . & . . . edita.* Londini 1515. (Nachtrag bei der Korrektur.)

[2]) *Vita Peirescii authore Gassendo ad a.* 1616 (p. 95). Ménage: „*Jan Barclay, sous le nom de sa femme, adressa une élégie latine à B. de Vias, poète latin provençal, qui l'avoit régalé plusieurs jours à Marseille quand il passa en Italie.*" — Diese Elegie wurde 1617 gedruckt; von Adelung im Suppl. zu Jöcher erwähnt, gab sie den Anlass zu Mohnikes Artikel in Ersch und Gruber und zu Dukas' weiteren Bemerkungen l. c. p. 9 Anm. Der Umstand ist insofern von Interesse, als wir nun sagen dürfen, dass Barclay wenigstens mit Mutter und Frau Französisch sprechen musste. — Die Reise nach Italien machte Barclays Schwager Jean-Louis Debonnaire mit, der in Rom bei seinen Verwandten blieb; und 1620 folgte auch noch Barclays Mutter nach. (Nachtrag.)

[3]) Nach Peiresc's Briefen; höher sind die Angaben in einem Brief von Swertius vom 25. Sept. 1616, zitiert nach D. Irving bei Dukas l. c. p. 7 Anm. 3. (Nachtrag.)

[4]) Vorwort der *Paraenesis*. Für einen näheren Verkehr mit Bellarmin haben wir kein Zeugnis. Es dürfte Barclay wohl wenig erbaut haben, dass gerade 1617 Eudaemons *Epistola monitoria* in Bellarmins *Opuscula* (Operum t. VII) mit ihren Verleumdungen wieder abgedruckt wurde.

die Kardinäle Alessandro Ludovisio, der als Gregor XV. — allerdings als ein gebrochener Greis — Pauls Nachfolger wurde und Barclay die päpstliche Kämmererwürde verlieh; und Maffeo Barberino, der nach jenem als Urban VIII. die Tiara trug; und Roberto Ubaldino, ein Grossneffe Leos XI., und der Kardinalsekretär der Breve, Scipione Cobelluzzio, von dem es in den *Naudeana* heisst: „*il étoit bon, saye, savant, et aimoit les Savans, il aimoit bien Barclay, et lui donnoit souvent des poignées de pistoles.*“ Engere Freundschaft schloss ihn an Antonio Querenghi, den Hausprälaten des Papstes und Sekretär der beiden Signaturen, der früher das Amt des Sekretärs des Kardinalskollegiums niedergelegt hatte, um sich nach Padua zurückzuziehen, wo er die Akademie der *Ricovrati* gründete, und an Hieronymus Aleander den jüngeren, damals noch Sekretär des Kardinals Ottavio Bandini und Mitglied der Akademie der *Umoristi* in Rom, beide bekannt als lateinische Dichter.[1]) So lebte Barclay in der ewigen Stadt die letzten Jahre, die ihm beschieden waren. Er bewohnte unterhalb des Vatikans ein Haus mit Garten, das er gemietet hatte, und in der Musse, die er sich zwischen seinen Arbeiten gönnte, widmete er sich der Liebhaberei der Blumenzucht. Hier schrieb er seine zwei letzten Werke.[2])

* * *

Barclay hatte England mit dem Vorhaben verlassen, für seinen Glauben öffentlich Zeugnis abzulegen: ob etwa sein Wort den Weg zu Herzen fände, die anderen Lockungen und Belehrungen unzugänglich blieben. Ohne Verzögerung machte er sich an die Ausführung, und ein Jahr nach seiner Niederlassung in Rom liess er daselbst seine *Paraenesis ad Sectarios* drucken, mit einer Widmung an den Papst und einem Vorwort an den Leser (gezeichnet am 15. August 1617), worin er sich gegen die Verdächtigung seines Glaubens (d. i. gegen Endämon-Joannes) verteidigt und einige Irrtümer seiner *Pietas* eingesteht. In zwei Büchern

[1]) Über diesen Freundeskreis belehrt uns die *Argenis*, in der Barclay sich selbst als Nicopompus, Querenghi als Antenorius, Hieronymus Aleander als Hieroleander, M. Barberino und Ubaldino als Ibburanes und Dunalbius einführt. Im 5. Buch der Gedichte Querenghis (*Hexametri Carminis l. VI*) findet sich ein Gedicht auf Barclays *Argenis*, das offenbar zum Liminärgedicht bestimmt war und in der Tat im Anhange der ersten Ausgabe mitgeteilt wurde. Es steht auch in der Argenis-Ausgabe von Strassburg 1628 und Leyden u. Rotterdam 1664.

[2]) Über den Garten sprechen alle alten Lebensskizzen. Nicius Erythraeus insbesondere erzählt, wie die kostbaren Zwiebeln, die Barclay gepflanzt hatte, ihm einmal über Nacht gestohlen wurden — vielleicht von den Arbeitern, die er beim Pflanzen verwendet hatte —, ohne dass die beiden Hofhunde, die er hielt, auch nur einen Laut von sich gaben.

behandelt er die strittigen Punkte, über die sich die abendländische Kirche gespalten hat: im ersten die Autorität der Kirche als Hüterin und Dolmetscherin des Glaubens und was dazu gehört, das Primat des Papstes, das Ansehen der Apokryphen, die Beschränkung des Bibellesens und das Gewicht der Traditionen; im zweiten die Sakramente, insbesondere die Busse und die Eucharistie, die Freiheit des Willens, die Notwendigkeit der Werke zum Heil, tödliche und lässliche Sünde, die Leistungen über Gebühr und die vorgeschriebenen frommen Werke, Mönchtum und Zölibat, Fürbitte der Heiligen, Reliquienwesen, Verehrung der Bilder und Fegefeuer.

Barclays Standpunkt und Verfahren sind leicht zu kennzeichnen. Die Häretiker, so meint er, berufen sich auf die Schrift als ihre Autorität; das haben die Väter und die Konzilien auch gethan: wer ist nun aber der verlässlichere Interpret von Gottes Wort, jene alten ehrwürdigen Zeugen der Kirche oder die modernen Neuerer? War die Kirche im Irrtum, wie bekunden die Reformatoren ihre Mission, dieselbe auf die richtige Bahn zurückzuleiten? Etwa durch Wunder? Denn die Wunder haben ihre hohe Bedeutung in Gottes Ratschluss, denn nie mutet Gott den Menschen einen Glauben zu ohne gehörige Bestätigung; und wenn je die Aufstellung einer neuen Glaubensnorm der Bestätigung bedurft hat, so ist es jetzt der Fall. *„Miracula petimus, miracula nulla habent: authoritatem petimus, cur illis potius quam aliis sit credendum, authoritatem nullam habent“*, wenigstens keine andere als alle Häretiker, die Berufung auf die Schrift nach ihrer eigenen Auslegung: auch der Teufel berief sich auf sie, als er den Heiland versuchte. Wäre Luther eine neue Offenbarung zu teil geworden, und hätte er den neuen Glauben, den er verkündete, durch eine besondere Erleuchtung von Gott erhalten: so könnte es nicht so viele und so widerspruchsvolle Meinungen unter den Protestanten geben. Indem diese sich nicht an Luthers Lehre halten, sondern zum Teil darüber hinausgehen, bekennen sie, dass es sich bei Luthers Vorgehen nicht um Gottes Werk, sondern um Menschenwerk handelte. Wenn nun aber ein jeder nur glauben soll, was er in der Bibel bestätigt findet, so wird er für sich selbst zur Norm des Glaubens, und jeder Lehrmeinung wird die schrankenloseste Freiheit gegeben. Von der Kirche einmal getrennt, gibt es kein Ende des Abfalls mehr; in ununterbrochener Folge führt die Stufenleiter vom Lutheraner zum Anglikaner, von diesem zum Puritaner, von diesem zum Anabaptisten, von diesem zum Bremisten, von diesem zum Atheisten hinunter; denn die widersprechendsten Meinungen können sich auf die gleichen Texte stützen, sei es nun die Bibel, sei es Aristoteles, sei es Ulpian oder Papinian.

Nein, es ist nicht denkbar, dass der wahre Glaube in der Christenheit je ganz erstickt und erloschen gewesen wäre. Deshalb aber muss es eine Kirche geben, die den Glauben überliefert und bestimmt und die richtige Erklärung der Schrift festsetzt. Wollten die modernen Sektierer die Männer nennen, die im Verlauf der früheren Jahrhunderte die von ihnen verteidigten Lehren vertreten haben, so würden sie auf Heresiarchen stossen, vor deren Gesellschaft sie sich entsetzen würden. Die Kirche hingegen geht mit ihrer Glaubenslehre auf die Apostel zurück; nur fällt ihr die Aufgabe zu, Wahrheiten, die bisher noch nicht bestimmt formuliert waren, wenn die Zeit dazu kommt, in fortan bindenden Glaubenssätzen festzulegen. Der apostolische Charakter der Kirche wird uns bezeugt durch die Väter, die sich stets zu ihr bekannt haben, und durch die heiligen Männer, deren Verdienste und deren Frömmigkeit ihr zum Schmuck dienen. Dieser Männer Zeugnis und Beispiel genügt uns: *„Apage post haec profanam sapiendi disceptandi judicandi ambitionem. Eorum vestigia mihi placent. Non possunt tales viri, et quibus Deus noster tantopere charus fuit, non etiam Deo chari fuisse. Non peribit qui eorum fidem sequitur, qui eorum operibus aemulus erit.“* Man vergleiche nur das Schauspiel, das sich hier und das sich dort bietet: *„Nos corrupti, nos (ut ajunt) Romanis poculis ebrii, tamen humiles timidique salutem speramus, et de ea ex Scripturarum et Ecclesiae norma timemus; nos castigando corpori fraenandisque animis incumbimus; Eucharistiam ministramus quotidie; jejunia atque abstinentias sedulo colimus, quas olim pastores Ecclesiae statuerunt: multa ex nobis millia habemus, quae diu noctuque assiduis precibus Deum propitient: multi ex nobis propter regnum Dei castrantur, subeunt paupertatem, voluntatis propriae dulcedinem abjiciunt; nos denique propter verba labiorum Domini custodimus vias duras. Illi autem qui a nobis recesserunt, illi candidi atque columbuli, Ecclesiae atque Scripturarum sunt judices; de salute ut certa non laborant; jejunia, poenitentias, afflictiones carnis, quae a prisca Ecclesia indicta sunt, pro nihilo habent, et ad libitum a se ipsis volunt indici. Castimoniae vota passim violant, ac quod magis est, publice docent posse immune violari. Quid caetera enumerem? O miseram pudendamque restaurationem Ecclesiae!“*

Schwungvoll, mit leidenschaftlicher Begeisterung, äusserlich in sachlichem Ton und mit dem Barclay eigenen Talent ist die *Paraenesis* geschrieben. Es gibt Seiten, die sich als oratorische Glanzleistungen anführen liessen, z. B. die historische Skizze vom Aufkommen und Vordringen der Reformation: ein Stück zum Auswendiglernen. Von einem geschichtlichen Verständnis für die grosse kirchliche Bewegung des 16. Jahrhunderts keine Rede! Die Zustände, die zum gewaltsamen

Bruch mit Rom geführt haben, sind vergessen. Barclay weiss es nicht, dass die katholische Kirche erst durch den Zwang der Verhältnisse zur innerlichen Läuterung gezwungen worden ist; er begreift oder er ahnt auch nicht, dass es Anforderungen des menschlichen Geistes gibt, welche auch die Religiosität und die starre Lehre der Kirche zum Fortschreiten, zu Konzessionen und zu weiterer Evolution von innen heraus nötigen. Barclays Polemik ist reich an Naivität und an kindlichen Zügen, aber redlich, ernst und von einer weichen Innigkeit des Glaubens durchdrungen. Auch hierin, mit der Befangenheit seines Urteils wie mit dem Schwung seiner Gedanken, steht er auf dem Standpunkt des beginnenden 17. Jahrhunderts.

* * *

Noch einmal, nach vierzehnjähriger Pause, kehrte Barclay ziemlich unerwartet zum Roman zurück, und auf diesem Gebiet, auf dem er seine ersten Lorbeeren gepflückt hatte, lieferte er mit seiner *Argenis* das Werk, das mit Recht als seine bedeutendste und vollendetste Schöpfung gilt.

Zur Zeit, wo Rom die Hand noch nicht nach der Weltherrschaft ausgestreckt hatte, so ungefähr spinnt sich die Fabel dieses Romans, herrschte in Sizilien König Meleander, der als Leibeserben nur eine Tochter Namens Argenis sein nannte. In seiner nachgiebigen Nachsicht hatte dieser es geschehen lassen, dass Lykogenes, ein Sprosse des alten Königsgeschlechts, der sich nur ungern in den zweiten Rang gestellt sah, unter seinen Augen einen mächtigen Anhang warb, bis endlich sein Trotz soweit gedieh, dass er die Prinzessin gewaltsam zu entführen versuchte. Es kam darauf zum Kriege; bevor aber die letzte Entscheidung fiel, liess sich Meleander abermals auf Verhandlungen und Zugeständnisse ein. In diesen Kämpfen hatte sich vor allen anderen ein junger Ausländer Poliarchus ausgezeichnet, der beim König in hoher Gunst stand; diesen lässt Lykogenes meuchlings überfallen, da er aber die gedungenen Mörder besiegt, beschuldigt ihn der Anstifter, er habe sich frevelnd an seinen Gesandten vergriffen, und Meleander erklärt ihn, ohne ihn vorzuladen, als Majestätsverbrecher und lässt nach ihm fahnden. Poliarchus, wie wir später erfahren, war der Erbe des südgallischen Königreichs; schon seine Kindheit war abenteuerlich gewesen; seine Mutter hatte ihn vor den Nachstellungen eines Oheims verbergen und heimlich erziehen lassen müssen; durch Räuber entführt, war er erst nach Jahren wiedergefunden und öffentlich anerkannt worden; dann hatte er sich aber auf Reisen begeben, war unbekannt, als Mädchen verkleidet, nach Sizilien gekommen, hatte sich als flüchtige

Prinzessin, die ihren Aufenthalt verbergen müsse, Aufnahme bei Argenis zu verschaffen gewusst; so hatte er ihre Freundschaft gewonnen, und bei Lykogenes' Entführungsversuch war er es, der die Prinzessin und ihren Vater rettete. Daraufhin, da sich die Wahrheit nicht mehr verbergen liess, hatte er Argenis alles gestanden und war verschwunden, so dass alle an eine Dazwischenkunft der Göttin Pallas glaubten. Als Mann kehrte er dann zurück, erwarb des Königs Gunst, um jetzt unverhofft einer falschen Anklage zum Opfer zu fallen. Zu seiner Rettung lässt er das Gerücht seines Todes umgehen, besucht noch einmal in einer Verkleidung Argénis im Tempel der Pallas, wo sie den Opfern vorsteht, und entfernt sich nach Regium.

Poliarchs Verbannung ermuntert Lykogenes zu neuen Umtrieben. Meleander, der sich in der Hauptstadt nicht mehr sicher fühlt, zieht sich nach der Seefeste Epeircte zurück und versucht die Haupträdelsführer an den Hof zu ziehen, um sich ihrer zu bemächtigen. Lykogenes erscheint nicht und vereitelt dadurch den Anschlag. Die Entscheidung liegt also noch einmal bei den Waffen. Poliarchus soll zurückgerufen werden; ein Armband, das ihm bestimmt ist, wird auf Lykogenes Anlass vergiftet, und die Schuld Meleander untergeschoben. Zum Glück findet der Bote Poliarch nicht mehr in Regium; er ist nach Gallien abgereist; unterwegs befällt ihn aber ein Sturm; er strandet auf Klippen, wird von Seeräubern gerettet, überwindet diese, findet unter ihrer Beute Schätze der Königin von Mauritanien, die er sich zurückzuerstatten beeilt. Während ein Fieber seine Weiterreise verzögert, landet in Sizilien Radirobanes, König von Sardinien, ein unerwarteter Bundesgenosse im Kampfe mit Lykogenes und ein neuer Freier um Argenis' Hand. Diese widerstrebt natürlich seinen Wünschen, und den Versuch einer gewaltsamen Entführung bei Besichtigung des ausgebesserten Admiralsschiffes vereitelt Archombrotus. Dieser, auch ein Ausländer, der eben eintraf, als Poliarch Sizilien verlassen musste, war dessen Nachfolger in Meleanders Gunst geworden; bei der Fahrt nach Epeircte rettete er ihm das Leben, beim Entscheidungskampf mit den Rebellen fällt Lykogenes von seiner Hand; auch ihm hat es Argenis angetan, und Meleander ist für ihn gewonnen.

In seiner Wut verrät Radirobanes dem König Meleander das Geheimnis seiner Tochter, das er ihrer Amme entlockt hat, und um sich schadlos zu halten für den erlittenen Misserfolg, wirft er sich mit seiner Heeresmacht auf das unvorbereitete Mauritanien. Poliarch ist inzwischen genesen, hat noch einmal seine Geliebte im geheimen besucht, ist dann nach Gallien zurückgekehrt, wo er seinen Vater tot findet; als König und

mit entsprechendem Gefolge zieht er nun aus, seine Werbung anzubringen; ein Sturm verschlägt ihn nach Mauritanien, dem er zum Retter wird: Radirobanes fällt von seiner Hand. Während seine Wunden heilen, erscheint, von der Königin heimbeschieden, — Archombrotus: denn er gilt als Hyanisbes Sohn; erstaunt treffen sich die beiden Rivalen; aber Hyanisbe weiss ein Geheimnis, das alle versöhnen wird. Archombrotus ist nicht ihr Kind, sondern ihrer Schwester und Meleanders Sohn, Argenis' Bruder. Mit dieser Botschaft erscheinen sie in Palermo vor Meleander, und da jetzt Sizilien seinen männlichen Erben gefunden, erhält Poliarch als Mitgift mit Argenis' Hand das Reich Sardinien, das Archombrotus unter der Zeit erobert hat.

Mit grosser Kunst hat Barclay diese so verwickelte Geschichte zur Darstellung gebracht und im Gemüt des Lesers die Spannung zu wecken und zu wahren verstanden. Er setzt in medias res ein mit Archombrotus' Landung und Poliarchs Kampf mit den Meuchelmördern, macht uns dann schrittweise und unaufdringlich mit den Verhältnissen und mitspielenden Personen bekannt, gewinnt durch bedeutsame Vorgänge unsere Sympathie für die Helden, noch bevor er uns ahnen lässt, wer sie eigentlich sind, und erst wenn unser Interesse im höchsten Grade angeregt ist, verrät er uns die Geheimnisse, aus denen die Lösung hervorgehen wird. Damit erspart er sich die Langeweile der Exposition und gewinnt die Möglichkeit, die direkte Darstellung der Begebenheiten im geeigneten Augenblick durch den referierenden Bericht eines dritten zu unterbrechen, den er nicht nur durch die Merkwürdigkeit des Inhalts, sondern auch durch den lebhaften Anteil, den Erzähler und Zuhörer unter den gegebenen Umständen daran nehmen, fesselnd zu gestalten weiss. So wächst sich die Erzählung aus ganz unscheinbaren Anfängen zu immer grösseren und überraschenderen Dimensionen aus, ohne dass dem Leser der anschauliche Überblick über das Ganze je verloren ginge.

Wie im klassischen Drama der Zeit ist nun aber von vornherein schon die Situation gegeben, welche die Schlusslösung in sich birgt: Poliarch liebt Argenis, das ist die Voraussetzung; und er muss sie bekommen, wenn der Leser befriedigt sein soll. Nur gestalten sich die Umstände so, dass der vorauszusehende und heissersehnte Ausgang immer wieder herausgeschoben, oft bedrohlich gefährdet und beinahe vereitelt wird. Poliarch ist nämlich unbekannt und wird infolge eines bedauerlichen Irrtums geächtet und verbannt; allerdings braucht er bloss heimzufahren und als Königssohn wiederzukommen: allein vor der glücklichen Vollendung der Reise häufen sich die Ereignisse und

Zwischenfälle dermassen und steigert sich die Not so ängstlich, dass zuletzt das Heil der Liebenden ganz und gar von seinem pünktlichen Eintreffen abzuhängen scheint. Die Handlung des Romans besteht also im Grunde genommen in einem fortwährenden Aufschub, in einer fortwährenden Verzögerung des unvermeidlichen Ausgangs: gleich von Anbeginn ist es ja gewiss, dass Poliarch Argenis liebt und ihre Gegenliebe besitzt; er verdient sie und wir gönnen sie ihm; und doch wird der Dichter die beiden Liebenden unter Hangen und Bangen auf die Erfüllung ihres sehnlichen und berechtigten Wunsches warten lassen, bis die Zeit erfüllt ist, bis alle Rätsel geklärt sind. Infolgedessen erscheinen uns die zwei Hauptpersonen nicht eigentlich als handelnd, sondern als leidend; und ihr gegenseitiges Verhältnis ist weniger dramatisch als vielmehr lyrisch sentimental. Das fühlt man am besten bei ihren beiden Begegnungen, die eine im Tempel der Pallas, die andere in Argenis' Galerie, Szenen von intensiver Poesie, namentlich die letztere, von fremden Elementen freiere, wo ihr beider Herz von dem unendlichen Schmerz der Trennung so gepresst, so voll ist, dass keines das Wort zum Abschied zu ergreifen wagt, und er sich zuletzt mit einer stummen Verbeugung entfernt, während sie forteilt, ihre Tränen in ihrem Gemache zu verbergen.

Und wie wir den Ausgang voraussehen, so zählen wir auch bestimmt auf sein Eintreffen; denn keinen Augenblick lässt uns der Dichter an der Liebe der beiden Helden zweifeln, keinen Augenblick lässt er den Verdacht in uns aufkommen, eines sei des anderen unwürdig: nichts verdunkelt je den Glanz ihrer Vorzüge oder befleckt den Adel ihrer Seelen, kein Hauch trübt die Reinheit und Selbstlosigkeit ihrer Liebe. Ihre Liebe kennt auch keine Steigerung, keinen Umschlag, keine Hemmung; Eifersucht oder Wankelmut kommen gar nicht in Frage. Die Helden sind beide vollkommen; und wenn sie leiden, leiden sie unverdient. Durch ihre Treue, ihre Ausdauer im Leid und ihren ungebeugten Widerstand gegen die Widerwärtigkeiten sichern sie sich unsere Sympathie; allein die dramatische Spannung in der Erzählung hängt nicht von ihrem Tun und Handeln ab, sondern sie wird hervorgerufen durch die Zwischenfälle, die ihre Hoffnung Schlag auf Schlag bedrohen und sie mit Leid überhäufen. In diesen liegt also die wahre Handlung des Romans; diese galt es fesselnd und bedeutsam zu gestalten.

Diese Zwischenfälle nun sind im wesentlichen gegeben durch Lykogenes' hochverräterische Umtriebe, durch Radirobanes' zuerst willkommene, dann gefahrdrohende Einmischung in die sizilischen

Angelegenheiten, und durch Archombrotus' wachsende, und von Meleander gutgeheissene Neigung zu Argenis. Auch hier bewährt sich Barclays Kunstverständnis; denn wir erkennen gleich, dass es keine willkürlich ersonnenen, dem Gegenstande fremden Episoden sind, durch die unsere gespannte Neugier hingehalten wird; sondern die den Aufschub bewirkenden und den Ausgang gefährdenden Vorfälle stellen sich insgesamt als naturgemässe Folgewirkungen der gegebenen Situtation dar; aus jener Grundvoraussetzung, dass der charakterschwache König nur eine Tochter zur Erbin hat, fliessen sie so von selbst, dass das Wunderbare, das Überraschende und daher Poetische — Poliarchs durch nichts als durch sich selbst bedingte Liebe ist. Zu dieser reinen, selbstlosen Liebe steht die Werbung seiner drei Rivalen in einem angemessen abgestuften Gegensatz. Lykogenes kennt nur einen Beweggrund für sein Handeln, den verzehrenden Ehrgeiz, der ihn der äussersten Entschlüsse fähig macht; Argenis' Besitz bedeutet für ihn den Herrscherrang, den er begehrt; Heimtücke, Treulosigkeit, Hinterlist und Grausamkeit sollen ihn zum Ziele führen und weihen ihn dem Verderben. Wahrer und unverfälschter gärt die Leidenschaft in Radirobanes' Brust; dieser hat Eigenschaften, die Teilnahme erwecken, er ist mutig und tapfer, selbst seine Kühnheit missfiele nicht; aber er bleibt doch ehrsüchtig und gewalttätig und macht sich einer unverzeihlichen Unredlichkeit schuldig, indem er das von ihm erschlichene Geheimnis verrät; doch noch bei seinem Fall behält er eine gewisse Grösse. Archombrotus' unerwiderte Neigung hat etwas von der Grossmut und Lauterkeit Poliarchs; sie wäre berechtigt, stünden ihr nicht ältere Rechte entgegen und beruhte sie nicht auf der Unkenntnis des wahren Sachverhalts; darum geht sie auch ohne Mühe und Widerspruch — so recht im Geschmack der Zeit — in das Gefühl der Bruder- und Schwesterliebe über.

So ist denn der Charakter, so sind die Handlungen der Hauptpersonen und nicht minder die der Nebenfiguren durchaus durch den inneren Zusammenhang der Fabel bedingt und kunstgerecht auf den beabsichtigten Ablauf der Ereignisse berechnet. Trotzdem hat man auch bei diesem Roman dem Verfasser bestimmte Hintergedanken zugeschrieben: auch für die *Argenis* gibt es einen Schlüssel, und der allegorische Charakter der Erzählung hat seine Theoretiker und Verteidiger gefunden![1]) Unter dem Mantel dieser Liebesgeschichte mit

[1]) Vgl. den *Discursus in Argenidem* der Elzevier-Ausgabe von 1627 und die Dissertation von Dupond. Gegen die Allegorie spricht sich Boucher l. c. aus, und mit vollem Recht, so wie der erste *Discursus de Autore scripti* der Ausgabe von 1630, die auch den anderen *Discursus* wiedergibt.

politischem Hintergrund soll nämlich Barclay die französischen Zustände zur Zeit der heiligen Liga haben darstellen wollen: Meleander sei Heinrich III., Lykogenes der Herzog von Guise, Argenis der aussterbende Königsstamm (wie lieblich!), Poliarch der Vertreter derjenigen, gegen die die Wut der Guisen und der Liga sich richtete, wie Heinrich IV., König von Navarra, und der Herzog von Epernon (wie präzis!), Archombrotus ein mit vielverheissenden Heldentugenden ausgestatteter Vasall des Königs von Frankreich (wie anschaulich!), Radirobanes der König von Spanien usw. Was ich von diesem Schlüssel halte, ist bald gesagt: es sind Namen, nichts als Namen, auf gut Glück zusammengestellt. Nirgends ein Porträt oder eine Charakterstudie, die man historisch nennen könnte, nicht die leiseste Spur vom tatsächlichen Verlauf der historischen Ereignisse. Wollte man die vorgebliche Allegorie fortlaufend umdeuten, so erhielte man etwa folgendes Geschichtsbild: Guise strebt nach der Krone und lehnt sich gegen Heinrich III. auf, versöhnt sich aber wieder und lässt durch eine Hinterlist Heinrich von Navarra, der bei Bauern erzogen wurde und später am Hofe Clemens VIII. gelebt hat, verbannen; um einer neuen Erhebung zuvorzukommen, setzt Heinrich III. Elbeuf, Mayenne und Joinville gefangen und lässt sie hinrichten, besiegt dann im Bunde mit dem König von Spanien, der seine Bundesgenossenschaft freiwillig anbietet, Guise, der fällt: dem Spanier möchte Katharina von Medicis die Nachfolge in die Hand spielen, ein französischer Vasall vereitelt es und scheint für sich selber Aussicht zu haben, da kommt Navarra wieder, der inzwischen Elisabeth von England von der spanischen Invasion errettet hat und gewinnt das strittige Nachfolgerecht. Ist das nicht die reine Karikatur? Und was soll eine Schilderung des französischen Bürgerkrieges ohne ein Wort von der Bartholomäusnacht, ohne Erwähnung des Attentats von Blois, des Königsmords, unter ausdrücklicher Weglassung der Protestanten, als hätten sie sich ruhig verhalten? Soll die *Argenis* eine Allegorie sein, d. h. soll sie unter dem Schleier von erdichteten Abenteuern den Dynastiewechsel in Frankreich vorstellen, so kann das nur heissen, dass Barclay durch sinnendes Versenken in die Betrachtung der französischen Staats- und Religionswirren zur Konzeption seines Romans geführt worden ist. Das wird aber niemand nachweisen noch wahrscheinlich machen können. Die ganze Behauptung hat also keinen Sinn.

Wie der *Euphormio,* ganz ebenso ist die *Argenis* zunächst eine poetische Schöpfung, die sich Selbstzweck ist. Die Fabel, die Barclay ausgedacht und ausgeschmückt hat, ist ein in sich begründetes und abgerundetes Ganze ohne weiteren mystischen Sinn.

Damit ist aber nicht gesagt, dass die selbstgeschaute und die historisch ergriffene Wirklichkeit nicht in manchen Einzelheiten anregend und befruchtend auf die Erfindung eingewirkt hat. Gedächtnisresiduen sind allgemein die Vorbedingung der Erfindungstätigkeit. An Heinrich von Guise könnte also Barclay wohl gedacht haben, als er die Gestalt seines Lykogenes zeichnete. Wieviel wusste er aber im Grunde von den Zeiten der Liga? Manches vielleicht durch die Lektüre von Historikern und Memoiren, miterlebt hat er nicht viel: er war sechs Jahre alt, als Guise ermordet wurde, und zwölf, als Heinrich IV. in Paris einzog; und damals lebte er in einer weltentrückten lothringischen Universitätsstadt. Als er später Paris besuchte, war Heinrich IV. an der Regierung und Sully leitete die Staatsgeschäfte. Die Eindrücke, die er bei diesem Anlass gewann, kennen wir aus seinem *Satyricon*. Nur in England hat er wirklich Gelegenheit gehabt, einen Königshof und die Wirren und Irrungen der Politik aus unmittelbarer Anschauung kennen zu lernen, höchstens dass ihm seither die Nähe der päpstlichen Kurie den Horizont noch erweitert und den Blick noch geschärft hat. Wenn er also Könige und politische Verhältnisse schildert, so können wir von vornherein sicher sein, dass seine englischen Erfahrungen das fruchtbare Substrat seiner poetischen Träume gewesen sind.

In der Tat, sobald wir genauer zusehen, finden wir eine Reihe von Zügen, die wir als englische Eindrücke und Erinnerungen Barclays bezeichnen dürfen. Prächtig passt z. B. die Charakterzeichnung Meleanders auf König Jakob: „*Meleander paternum avitumque regnum tenet, mitissimi ingenii homo; sed qui non saeculo, non hominum moribus aestimatis, ita caeterorum fidei credidit, ut sibi credi par esse ex virtute sentiebat. Illum quoque existimem nimia foelicitate laboravisse. Nam sub initia imperii, quia pacata omnia erant, palam cupiditates solvit, lenes quidem et multis Principum familiares, quae tamen facilem prodiderunt, nec in injurias idonea severitate acrem. Indulgere plus justo venatui, in cujus varia genera annum distinxerat. Non consilio amicitias sortire, impetuque eas colere: largiri immodice, horrere a negociorum summa, quam plerumque infidis credebat. Utinam sileri haec possent; sed malo, sinceris indiciis quam iniquitate famae rem omnem deprehendas.*“ Stimmt das Bild nicht auffällig — mit einer wohlwollenderen, ehrerbietigeren Nüance — zu dem König, der (nach dem Urteil berufenster Historiker) mit seinem Wissen und seinem Scharfsinn und dem hohen Flug seiner Gedanken eine moralische Schwäche verband, welche der Verehrung, die man bisher den Trägern der höchsten Gewalt gewidmet hatte, und die auch ihm zu teil wurde, in allen Kreisen viel Abbruch tat; dessen Augenmerk, wenn

nicht ausschliesslich so vorwiegend, dahin gerichtet war, jeder energischen Handlungsweise enthoben zu sein, jedes ernste Unternehmen von sich weisen zu können; dem vor allem daran gelegen war, ungestört seinen Liebhabereien, vornehmlich dem Jagdvergnügen nachzugehen; der, als ihm die Krone zufiel, den Weg nach London nur sehr langsam zurücklegte, weil ihm öfter die Gelegenheit winkte, sich mit Jagden aufzuhalten; der nur ein paar Monate im Jahr in der Hauptstadt aushielt und Landsitze vorzog, wo er der Jagd pflegen konnte; der auch im Waidwerk mit Heinrich IV. wetteifern zu können meinte; der in seinen Schriften mit Ernst davon redet, dass ein Fürst die Talente prüfen, ihren Umfang ermessen, seine Beamten nicht nach Hinneigungen, sondern nach Verdienst anstellen solle, und statt dessen immer Günstlinge hatte, deren Verdienst niemand einleuchtet, der sich an einen Somerset wegwarf und einen Buckingham zu einer Macht gelangen liess, die ihn befähigte, seinen Stolz und seinen Hochmut auch gegen den König hervorzukehren; der sich von einer verderblichen Freigebigkeit gegen seine Umgebung, besseren Entschlüssen zum Trotz, nicht freimachen konnte; der beim Besuch Christians IV. von Dänemark die vom Parlament bewilligten 450000 Pfd. Subsidien beinahe auf die Festlichkeiten und Hofausgaben aufgehen liess; der von 17000 Pfd., die er durch Verkäufe von Kronländereien zu erzielen hoffte, 10000 reservierte, für welche er der Braut Somersets Juwelen zum Hochzeitsgeschenk ankaufen wollte; der es sich, bei aller Ebbe in seinem Schatze, nicht nehmen liess, die Kosten ihrer Hochzeitsfeier zu bestreiten; der bei der Vermählung seiner Tochter Elisabeth mit dem Pfalzgrafen Friedrich sich in riesige Ausgaben stürzte und seinem Schwiegersohn Summen schenkte, die allen Glauben übersteigen; der nicht den Eifer hatte, nach gefasstem Beschluss seine Aufmerksamkeit auch auf die Ausführung im kleinsten zu richten, und in der Welt von Studien und allgemeinen Ansichten, in der er lebte, sich nicht zu eingehender Teilnahme an den Geschäften der Verwaltung und Justiz herabstimmen konnte; dem aller Sinn für militärisches Verdienst fehlte, dem es bei Männern von Unternehmungsgeist nicht wohl zumute war, bei dem irgend welche persönliche Zuneigung nur ausgesprochenen Günstlingen, nicht ausgezeichneten Staatsmännern gegenüber wahrzunehmen ist; einer jener Stuarts, deren Schicksal und Charakter es war, dass sie dem Urteil derer trauten, die an Verstand hinter ihnen ebenso zurückstanden wie an guten Eigenschaften, und dass sie gegen ihre eigene Natur, die zur Tugend und Gerechtigkeit neigte, von denen bestimmt wurden, die von irgend einer Schwäche,

welche an diesen Herrschern zu entdecken war, Gebrauch zu machen wussten?

Das ist der König, den Barclay durch langjährigen, vertrauten Umgang kennen gelernt hatte, und den er in kurzen, wahrheitsgetreuen Zügen kennzeichnet. (Man vergesse nicht, dass Jakob I. eben die Fünfzig überschritt, als Barclay England verliess.)[1]

Wir sehen, wohin wir uns zu wenden haben, wenn wir die Vorbilder entdecken wollen, nach denen Barcaly diese oder jene Gestalt und gewisse bevorzugte Szenen seines Romans gezeichnet hat. Wie wären auch die elf Jahre in England ohne Eindruck auf seine poetische Schaffenskraft geblieben? Mit Unrecht hat man bisher sich diesen Einfluss zu vergegenwärtigen versäumt. Hätte wohl Barclay überhaupt Sizilien, eine Insel, meerumwogtes Land zum Schauplatz seiner Erzählung gewählt, wenn er nicht England bewohnt und hier die See und das Seeleben kennen gelernt hätte? Seekrieg und Schiffbruch allerdings malt er mit unzulänglicher Phantastik. Aber, wenn er die Ankunft und den Empfang des Sardenkönigs im Hafen von Epeircte beschreibt, glauben wir da nicht die feierliche Einfahrt des Königs von Dänemark mit seiner Flotte vor Augen zu sehen, wie sie Barclay 1606 miterlebt hat? Und (um es gleich hier zu erwähnen) gemahnt die Fahrt von Poliarchs Schiffen der ligurischen Küste entlang mit der Genauigkeit des Details uns nicht daran, dass Barclay sich 1616 in Marseille nach Rom einschiffte? Hat Barclay nicht in England der Vermählung einer Königstochter, der jungen Elisabeth mit Friedrich, dem Winterkönig, beigewohnt? Hat er nicht in England Verschwörungen und Parteiungen und Einkerkerungen im Tower und politische Gerichtsverfahren genug kennen gelernt? Wenn er von den Hyperephaniern (Calvinern) spricht, denkt er da eher an die Hugenotten als an die Puritaner? Oder nehmen wir den Bauernauflauf und den tumultuarischen Auftritt in Timokleas Villa (im ersten Buch): wo können wir sie uns in der Wirklichkeit besser vorstellen als in England? — Doch werden wir uns hüten in einen neuen Irrtum zu verfallen und die *Argenis* als eine allegorische Verschleierung der englischen Zeitgeschichte aufzufassen. Der Barclaysche Roman ist und bleibt ein in sich begründetes Kunstwerk, eine freie Schöpfung der Phantasie. Nur in Einzelheiten hat sich der Dichter aus der eigenen Erfahrung und Anschauung inspiriert, und

[1]) Vgl. Ranke, *Englische Geschichte im 17. Jahrh.* (Sämtliche Werke 15, 105f) und Brosch, *Geschichte von England 7*, erstes und zweites Kapitel, passim (Geschichte der europäischen Staaten). Ich habe mit Absicht obiger Charakterschilderung nichts hinzugefügt und den Wortlaut der entlehnten Stellen unverändert übernommen, soweit es anging.

auch hier hat er die Entlehnungen aus der Wirklichkeit mit peinlicher Gewissenhaftigkeit und untrüglichem Kunstsinn seiner poetischen Aufgabe gemäss verarbeitet und dem Gesamtzweck untergeordnet.

Das ist auch geschehen mit dem gelehrten Schmuck, der dem Roman die Lokalfarbe und das antike Zeitgepräge geben soll. Der *Discursus in Argenidem* (1627) rühmt es dem Dichter nach, wie vorzüglich er die historische und örtliche Wahrheit beobachtet hat (*in quibus tamen egregie τὸ πρεπὸν observatum est*); er lobt die Wahl der Namen (Commindorix für Gallier; Juba, Hiempsal für Afrikaner), er hebt Einzelheiten hervor wie das *epityrum*, das schon Varro als Lieblingsspeise der Sizilianer erwähnt, die üppigen Tischgewohnheiten der letzteren, deren Suidas gedenkt, den feinen Zug, dass Archombrotus wohl griechisch spricht, aber die Mundart der sizilischen Bauern nicht genau versteht; er bemerkt ferner, wie die Beschreibung von Epeircte fast Wort für Wort dem ersten Buche des Polybius entnommen ist; als Quelle für die Beschreibung der Riesenleichen weist er Thomas Fazellus, *rerum siculorum* ll. XX, nach usw. Moderne Kritiker (s. Dupond p. 82) finden im Gegenteil, es sei der gelehrten Tünche zu viel; Beschreibungen wie das des Opfers der Pallas, der Lustrierung des Heeres, der Totenbestattung u. dgl. seien zu lang und übel angebracht. Ich würde eher Barclays weise Beschränkung loben. Das Mass des Erlaubten hat er nicht überschritten; denn schliesslich will die Lokalfarbe in einer gewissen Dicke aufgetragen sein.

Hat nun aber Barclay tatsächlich nur einen unterhaltenden Roman schreiben wollen?

Nein; er hat sich selber darüber ausgesprochen und uns belehrt, wohin seine Absicht zielt. „*Nescio*, sagt er uns durch den Mund des Nicopompus, *nescio quo grandi tumultu Dii animum meum implent: abominari inquieta ingenia, pugnare in noxios, et vindictam occupare. Et ne hoc facinus supra meas vires putetis, eadem numina mihi arma litterarum praebuere, a quibus immissa vulnera, si modus et veritas adsint, non viribus arceri, non deleri saeculis possunt. Credam tandem impetui illi, ducamque libera manu stylum; quid rex offenderit describam, et quam anchoram pene naufrago porrigat priorum saeculorum historia; tum factiosis eripiam larvam, ne eos populus ignoret; non deinde tacebo apud populum suae credulitatis ineptiam.*“ — Natürlich dürfe dies nicht im Ton der Satire geschehen, denn das wäre schlimmer als alle Anschläge der Aufwiegler.[1]) Aber gute Lehren allein genügen auch

[1]) Barclay (ed. Elzevier 1630, p. 188) spielt auf die Bestrafung eines Dichters für die Verunglimpfung des Fürsten an: „*Cui non sit in oculis adhuc recens poetae*

nicht; denn wer würde sie lesen? Ein Buch, das wirken soll, darf nicht für die allein berechnet sein, die fern vom Lärm der Welthändel ihre Regierungsweisheit nur aus Büchern schöpfen. Ganz anders ist der Plan, den der Dichter gefasst hat; wie der Kinderarzt will er den bitteren Heiltrank versüssen: *„Ita ego non subito et aspero quaestu, veluti reos, citabo ad tribunal, illos qui rempublicam turbant. Par odio non essem. Sed inscios circumducam per suavissimos ambages, ut etiam eos delectet sub alienis nominibus accusari."* Und das will er folgendermassen beginnen:

„Grandem fabulam historiae instar ornabo. In ea miros exitus circumvolvam; arma, conjugia, cruorem, laetitiam insperatis miscebo successibus. Oblectabit legentes insita mortalibus vanitas; eoque studiosores inveniam, quod non quasi docentem severumque in manus accipient. Pascam animos contemplatione diversa, et veluti pictura locorum. Tum periculorum imagine excitabo misericordiam, metus, horrorem: suspensos deinde sublevabo, serenusque diluam tempestates. Quos libebit, fatis eripiam, fatis dabo. Novi nostrorum ingenia: quia nugari me credent, omnes habebo. Amabunt tanquam theatri aut arenae spectaculum. Ita insinuato amore potionis, addam salubres herbas. Vitia effingam, virtutesque, et praemia utrisque convenient. Dum legent, dum tanquam alienis irascentur aut favebunt, occurrent sibi ipsis, agnoscentque objecto speculo speciem ac meritum suae famae. Forte pudebit eas partes diutius agere in scena hujus vitae, quas sibi cognoscent ex merito contigisse in fabula: Et ne traductos se querantur, neminis imago simpliciter extabit. Dissimulandis illis multa inveniam, quae notatis convenire non poterunt. Nihil enim non sub religione historiae scribenti libertas haec erit. Sic vitia, non homines laedentur; nec cuiquam licebit indignari, nisi qui vexata flagitia in se turpi confessione recipiat. Praeterea et imaginaria passim nomina excitabo, tanquam ad sustinendas vitiorum virtutumque personas, ut tam erret qui omnia, quam qui nihil in illa scriptione exiget ad rerum gestarum veritatem." [1])

Nun hat sich Barclay nicht darauf beschränkt, die Leser (wie er hier andeutet) durch ein wahrheitsgetreues Spiegelbild ihrer Leidenschaften und Fehler zu beschämen und durch das Schauspiel der belohnten Tugend und des bestraften Lasters moralisch zu bestimmen, sondern er hat auch direkt für ihre Belehrung gesorgt. Durch den ganzen Roman ziehen sich— als Gespräche, als Tischunterhaltungen, als Ratsdebatten — breite und unverkleidete Erörterungen über allerlei wichtige Fragen: ein didaktisches Beiwerk, das mit Sorgfalt und Kunst in das Geflecht der Erzählung eingewoben ist und die Lehre der

---

impietas; cum principem contumeliosissimo scelere lacessivit, tum facinoris pretium crucem tulit; famamque quam flagitio quaerebat, invenit supplicio?" Eine der ersten Handlungen des regierenden Papstes, Pauls V., war die Enthauptung Piccinardis, eines Cremonesen von Geburt, der eine Lebensbeschreibung Clemens VIII. aufgesetzt, in der er den Papst mit Kaiser Tiberius verglich. Vgl. Ranke, Sämtl. Werke 38, 212.

[1]) *Argenis* B. II, ed. Elzevier 1630, p. 186 ss.

geschilderten Ereignisse zusammenfasst und bestätigt, sie vervollständigt und vertieft. Nirgends hat Barclay seine Meisterschaft glänzender bekundet, als in der Weise, wie er diese Reden und Diskussionen anbringt, und bald behaglich ausdehnt oder plötzlich unterbricht, um den Faden bei passender Gelegenheit wieder aufzunehmen. Dem Leser kommen die Auseinandersetzungen meist wie eine natürliche und erwünschte Rast im Gange der Begebenheiten; bevor sich aber mit dem Thema seine Aufmerksamkeit erschöpft, reisst ihn die Erzählung bereits wieder in ihrem Flusse mit sich fort. Auch hat Barclay seine eigene Art, die Probleme, die er aufwirft, zu beleben, sie plastisch herauszuarbeiten und uns für dieselben zu erwärmen; was er bietet, ist keine einseitige Lehrweisheit, kein fertiges Urteil in trockenen Formeln, sondern eine lebendige Diskussion; jede Frage wird von verschiedenen Seiten und in ihrer ganzen Tragweite beleuchtet, und nicht von Männern, denen sie gleichgültig ist, sondern von ernsten Geistern, denen die Sache am Herzen liegt, und die mit der reifen Lebenserfahrung auch Witz und Temperament und Urbanität verbinden.

'The great assertor of the power and sacredness of kings', hat J. Locke mit treffendem Worte W. Barclay (den Vater) genannt. Auch die *Argenis* des Sohnes ist im tiefsten Grunde ein warmes Plaidoyer für die Freiheit, d. h. die Uneingeschränktheit der Königsgewalt. eine Schule des aufgeklärten Untertanengehorsams. Herrscherrechte und Herrscherpflichten beschäftigen vorwaltend die Unterhaltung. Da werden die Vorzüge der verschiedenen Regierungsformen erörtert und als die beste die absolute, erbliche Monarchie anerkannt (Buch I). Dem Könige wird das unbedingte Recht der Gesetzgebung und der Steuerausschreibung zugesprochen, die Beschränkung desselben durch Parlamentsbewilligung als ein öffentlicher Schaden bezeichnet (Buch IV). Auflehnung und Rebellion darf der Herrscher nicht dulden; er muss durch Energie und konsequente Strenge auch die Mächtigsten im Reiche an Pflicht und Gehorsam gewöhnen; denn am inneren Zwist und Parteiwesen reibt sich die Nation auf und büsst Kraft und Ansehen ein; zu dem Zweck dürfen keine festen Plätze im Besitz von einzelnen geduldet werden, womöglich sollte nur ein fester Waffenplatz im Lande sein und dessen Gouverneur ganz vom Könige abhängen; ferner sollen die Statthalter in den Provinzen nicht auf Lebensdauer, sondern auf Zeit ernannt werden (Buch III). Besteht in einem Lande neben der allgemeinen Glaubensgemeinschaft noch eine kleinere Gruppe von Andersgläubigen, zu gross, um einfach unterdrückt zu werden, so wird man ihr freie Religionsübung gewähren, solange sie sich ruhig verhält und den öffentlichen Frieden nicht

gefährdet, aber als Körperschaft wird man sie nicht anerkennen und wird die Leute einzeln durch die Verlockungen der königlichen Gunst und die weise vorenthaltenen Staatsstellen zu einer besseren Einsicht bringen (Buch II). Zum Schutz nach aussen bedarf das Reich eines stets schlagfertigen stehenden Heeres, einer Land- und Seemacht: allerdings ist das Übermass vom Übel, Einschränkung nötig; die Mittel zur Zucht sind pünktliche Löhnung, strenge Disziplin und unverdrossenes Exerzieren und direkte Ernennung der Ober- und Unterführer durch den König (Buch IV). Die auswärtigen Beziehungen pflegt der Fürst durch seine Gesandten; diese sollten nicht ausschliesslich an den beauftragten Leiter der auswärtigen Angelegenheiten berichten, sondern unter der Zeit auch und kürzer an den König in Person (Buch V). Von den inneren Missständen, die zum Wohl des Volkes abzustellen sind, erscheint keines so dringender Remedur bedürftig wie die Langsamkeit und Kostspieligkeit der Rechtspflege und das dadurch genährte Prozessunwesen, dem mit radikal durchgreifenden Massnahmen zu steuern wäre (Buch III). Nur kurz gestreift wird die heikle Frage, ob die Könige das Recht haben, ihre Freundschaft nach persönlicher Zuneigung zu verleihen (Buch I); ernster erörtert wird hingegen die hohe Aufgabe, die dem Fürsten zufiele, die bedeutenden Geister aus seinem Volke, die hervorragenden Gelehrten, Schriftsteller und Künstler, an seinen Hof, in seine Nähe zu ziehen (Buch I).

Das sind die Probleme der Staatsregierung und Politik, die Barclay im Lauf seiner Erzählung zur Verhandlung bringt. Wenn man genau zusieht, sind es die Probleme, die Jakobs Regierung erschwerten, an deren Lösung er scheiterte. Warum dies geschah, das ist es, was Barclay zu sagen auf dem Herzen hat. Von der Stellung des Herrschers hat er die gleiche Vorstellung wie der König selber, den gleichen Begriff einer absoluten, an die Göttlichkeit streifenden Macht: *O Sceptra!* ruft er aus, *o Regum cognata potentia coelo!* Mit festem Willen, mit Energie und Konsequenz wäre aber nach seinem Ermessen der Sieg des Königtums über die widerstrebenden Elemente so sicher gewesen als jetzt die ruhmlose Zerfahrenheit und Schwäche. Dieses zu veranschaulichen, ist der Zweck des Romans. Für wen schreibt nun aber Barclay diese Lehren nieder? — Von England hat er sich getrennt, seine Beziehungen dorthin scheinen gelöst. Aber in Frankreich herrscht ein junger Fürst, dem die gleichen Schwierigkeiten entgegenstehen, der sich vor den gleichen Fehlern zu hüten haben wird. Ihm widmet Barclay sein Buch. Die *Argenis* ist gewissermassen der Niederschlag der vom Verfasser in England gesammelten Erfahrung, für Frankreich aufgezeichnet. Und in

Frankreich sollte das, was Barclay ahnte und herbeisehnte, durch die geniale Kraft eines Richelieu verwirklicht werden. Richelieus kraftvolle Politik, welche die unbeschränkte Macht des französischen Königtums vollendete, mit dem Fall von La Rochelle, mit dem Schafott der Montmorency und Cinq-Mars, mit den teils durchgeführten, teils nur geplanten Massnahmen seiner inneren Verwaltung, ist die sprechende Illustrierung zu Barclays Exkursen in die Domäne der Staatsklugheit.

Nicht allein zur Politik, auch zu der religiösen Frage hat Barclay ein lebendiges Verhältnis gepflegt, und so fühlt er sich denn gedrungen, sich auch zu dieser Frage zu äussern. Zwei Gedankengruppen sind es, die ihn beschäftigen: in die eine gehört, was er über Glück und göttliche Vorsehung, göttliches Vorwissen und menschliche Freiheit und Berechtigung des Gebets vorbringt: Gedanken, in denen sich für ihn der Gegensatz zu dem, was er als kalvinische Lehre betrachtet, zusammenfasst, wozu Erwägungen profanerer Natur über Zukunftsdeutung und Astrologie kommen. Die andere Gedankenreihe ist weihevoller gestimmt und geht ihm persönlich näher; sie bezieht sich auf die höchste Anforderung der Religion an den Menschen, auf das Gebot der Heiligung unseres Lebens: von Lastern umringt und belagert, finden wir die volle Befreiung nur in gänzlicher Weltentsagung und Weltflucht; dies ist das Reinste und Vollkommenste, das wir hienieden wählen und erreichen können. Aber dieser hehre Entschluss ist nur wenigen möglich, denn es gehört eine besondere göttliche Gnade dazu. „Es gibt eine Sorte von Menschen, sagt Aneroestes, namentlich im Jünglingsalter: ein nichtssagender Anlass, eine unvorbedachte und schwärmerische Vorstellung von dem Wert der Tugend treibt sie unseren Glückseligkeiten in die Arme. Anfangs legen sie, wie aus Maschinen geschleuderte Felsstücke, ein aussergewöhnlich lebhaftes Streben an den Tag, bald aber erlahmt ihre Kraft, und zu ihrem eigenen Erstaunen sinken sie matt und schlaff in den Staub. Ausser dem Anreiz der Frömmigkeit und Gottesfurcht, fordert dieser Schritt Vernunft, Tatkraft, Geduld, was alles bei den wenigsten zusammentrifft. Nicht im Kleid, was wir tragen, nicht im Namen, nicht im Ordenshaus besteht unsere Lehre, auch nicht in der körperlichen Anstrengung ... Nur die einfach heitere Hingebung an die Götter gibt allem die Weihe, was sonst unnütz, ja oft verwerflich sein würde.“ Nur wenige drängen sich zum verborgenen Glück dieses Lebens und harren darin aus; und Gott will auch nicht alle Tugendhaften von der Welt abziehen; denn er braucht auch als Fürsten, als Staatsdiener, als Familienväter weise und gottergebene Männer. — So hat denn auch die tiefste Krisis in Barclays Leben ihren versöhnlichen Abschluss gefunden

ohne Zerwürfnis mit sich selbst noch mit dem Glauben, dem er von Kindheit an zugetan war.[1])

Mit der Vertretung dieser seiner Anschauungen hat nun Barclay zum Teil die handelnden Personen seines Romans betraut, zum Teil hat er aber zu dem Zweck seinen eigenen, intimsten Freundeskreis unter durchsichtigen Namen in die Erzählung eingeführt, und zwar so, dass sie an der Handlung fortwährend beteiligt erscheinen, hier Unterhandlungen leiten, dort mitkämpfen, ohne dass ihr Anteil indessen näher beschrieben würde. So heben sich diese Partien deutlich vom bewegten Hintergrund der Erzählung ab und liefern uns — so blickweise — ein recht anmutiges Bild von Barclays römischem Leben und Umgang. Sie führen uns in eine gewählte Gesellschaft, die ihre Freude an ernsten, gehaltvollen Gesprächen wie an liebenswürdigem Frohsinn hat und ihre elegante Unterhaltung beim munteren Tafeln mit Versen und allerlei geistreicher Kurzweil bestreitet. Da haben wir — als den vornehmsten — *Ibburanes* (Maffeo Barberino,[2]) als Papst Urban VIII.), aus altem lydischen (d. i. toskanischen) Adelshause, lebendigen Geistes und reifen Verstandes, bei wichtigen Geschäften erzogen, voll Wissenschaft und Fleisses; bei seinem ansehnlichen Vermögen schon früh zu hohen Kirchenämtern erhoben, doch später zum Purpur gelangt, als seine Freunde es hofften; zu bedeutenden Nuntiaturen und Administrationen verwendet und darin bewährt; gerecht, mild, freigebig, ein Mann von seltener Integrität; dabei ein Liebling der Musen und Beschützer der Dichter, und mit seinen Blutsverwandten durch gleichen Sinn und gegenseitige Liebe so eng verbunden, dass die Familie wie ein Tempel erscheint. Er ist es, der die oben berührten Gedanken über die Hyperephanier und die Reform der Justiz entwickelt. — Neben ihm steht, gleich an Würde, doch bescheiden zurücktretend, *Dunalbius* (Roberto Ubaldino), ein Mann von ausserordentlichen Geistesgaben, eher aufs Praktische gerichtet, doch den Musen nicht abhold; etwas zurückhaltend, offen mit den Aufrichtigen, mit der Gabe Freundschaft zu finden und zu wahren. Durch den frühen Tod seines Oheims, dem die höchste Priesterwürde zugefallen war, in der Hoffnung auf die verdiente Erhebung getäuscht, mit einer schwierigen

[1]) „C'est un retour de Barclay sur lui-même", urteilt auch Collignon.

[2]) *Argenis* ed. Elzevier 1630, p. 66. — Maffeo Barberino war 1568 geboren, schon mit 19 Jahren Prälat, seit 1605 Kardinal. 1623 erhielt er die Tiara und starb 1644. Wohlweislich hat Barclay nicht ihm, sondern Dunalbius das Wort ergreifen lassen wider die übermässigen militärischen Forderungen des Eurymedes; denn Urban VIII. war ein militärischer Papst. Nach Ménage besorgte Barclay 1621 die erste Ausgabe der Gedichte des Kardinals in Paris: *ce fut luy qui procura la première édition qui se fit en 1621 de la première partie des poèmes de ce Cardinal.*

Nuntiatur in einem durch Parteihader zerrissenen Lande betraut, hatte er die Schwierigkeiten beherzt bestanden und das erstrebte Ziel erreicht.[1]) — Eine liebenswürdige Erscheinung ist Antenorius (Antonio Querenghi) in seinem Heiligtum an der Strasse nach Palermo dem Meeresgestade zu: ein beschaulicher, friedfertiger Alter, *suavissimae consuetudinis vir*, gelassen und trotz des Reissens in seinen Füssen in das Schicksal ergeben, frei von aller Sorge und glücklich nach seinem Willen, nachdem er die hohen Ehren, die ihm in der Jugend gewinkt, hatte fahren lassen und die Freiheit des Geistes der Befriedigung des Ehrgeizes vorgezogen hatte; eine lautere Seele, mit raschem, scharfsinnigem Urteil, und am glücklichsten wenn von seinen Büchern und einigen auserlesenen Freunden umgeben.[2]) — Treffliche Eigenschaften besitzt auch Hieroleander (Hieronymus Aleander), an Kenntnissen von wenigen übertroffen und nur durch die Ungunst des Schicksals hinter seinem Grossohm zurückstehend, der den Purpur getragen hatte. Zum Scherz hat ihn Barclay zu Argenis' Sekretär gemacht und ihm als Anfang einer glänzenden Laufbahn das gleiche Amt bei Meleander in Aussicht gestellt.[3]) — Sich selbst hat Barclay auch nicht vergessen; er schildert sich unter dem Namen Nicopompus: „*Vir erat litterarum a puero amans, sed qui solis in litteris haerere contempserat. Adolescens reliquerat magistros, ut in regum atque principum aulis, tanquam in vera atque liberali schola, tyrocinium poneret publicae lucis. Ita pari ubique musarum et negotiorum studio crevit, genere quoque et moribus ad ejusmodi eum vitam ferentibus, et multis principum charus.*“[4]) Er erzählt uns, wie ihm bei Antenorius unter dem Tischgespräch der Plan seines Buches auftaucht, und wie er sich gleich in der ersten Begeisterung an die Ausführung macht: „*Sic effatus, ne periret is calor, quem Dii ejus animo ad scribendum subjiciebant, cum in diversorium secessisset, vix passus coenae moram, tabellas petiit, jamque tunc coepit variae utilitatis fabulam exarare.*“[5]) So improvisiert

[1]) *Argenis* p. 86. Ubaldino war Nuntius in Frankreich und ward 1615 promoviert.

[2]) *Argenis* p. 182. Über Quaerengus s. Ph. Tomasini, *Elogia* p. 134.

[3]) *Argenis* p. 183. 342. — Aleander wurde später von Urban VIII. seinem Nepoten Francesco Barberino zum Sekretär gegeben, den er auf seiner Legation nach Frankreich begleitete. Ein Freund leckerer Kost hatte er mit einigen Bekannten ausgemacht, dass sie sich jeden dritten Tag um die Reihe bewirten würden; sein Magen ertrug es nicht, er starb 1628 an einer Verdauungsstörung. Vgl. Bayle.

[4]) *Argenis* p. 89. Ergänzen wir dieses Selbstporträt durch die Beschreibung der *Vita*: „*Erat Jo. Barclaio gracile corpus, statura media, lene supercilium, glaucus et suavis oculus, coma subnigra, frons ad hilaritatem porrecta: denique is erat quem non plus Musae quam Charites amaverant*“. Ebenso nennt ihn P. Abram: „*indole moribus ingenio eloquentia formae dignitate praestans adolescens.*“

[5]) *Argenis* p. 190.

Nicopompus auch bei jeder Gelegenheit im ersten Feuer Verse und gern macht er sich einen Scherz daraus, sie als Arbeit seines zehnjährigen Knaben auszugeben und sie von ihm überreichen zu lassen: *„Jamque omnibus ad templum processuris, filius Nicopompi vix decennium egressus, patre ducente se admovit Argenidi, blandeque epithalamium a patre conditum tradens, se illius authorem non inepta aut timida jocositate asseruit."*[1]) (Das ist der Mann, den unberufene Biographen als einen verdriesslichen Menschenfeind ausgegeben haben!) Nicht alle Verse, die Barclay in seinen Roman eingelegt hat, sind für denselben geschrieben worden; so ist der Tod der Hündin Aldina, die während der Verbannung Poliarchs, ihres Herrn, gestorben sein soll, wie hübsch angebracht der Zug auch ist, nicht vom Dichter ausgedacht worden, sondern es ist ein Ereignis, welches die Tagesunterhaltung gebildet und den römischen Poeten den Anlass zu einem poetischen Wettspiel gegeben hatte.[2]) So ist auch die so ausführlich beschriebene Residenz der Königin von Mauritanien, Dominae-villa, nichts anderes als eine römische Erinnerung Barclays, die er sich die Freude machte in seine Erzählung einzuschalten.[3])

Zu diesen subjektiven Einschaltungen, deren Deutung jeden Zweifel ausschliesst, kommen noch einige zeitgeschichtliche Anspielungen, womit Barclay von Zeit zu Zeit die in seinen Roman eingelegten Auseinandersetzungen zur näheren Beleuchtung gewürzt hat. Spricht er z. B. von der Unbeständigkeit der Herrschergunst, so erinnert er an Concini, Somerset, Lerma und Clesel; werden Bedenken gegen das Wahlkönigtum geäussert, so beruft er sich auf die fast verzweifelte Lage, in die der Kaiser durch die gleichzeitige Erhebung Friedrichs von der Pfalz und Bethlen Gabors geriet; die Gefahr der Nachgiebigkeit gegen die Unbotmässigkeit der Grossen veranschaulicht er durch die Zersplitterung des deutschen Reiches. Auch hier lassen leichtkenntliche Anagramme oder ähnliche durchsichtige Bezeichnungen keinen Zweifel an der Absicht des Verfassers bestehen. Für diese Namengruppe wie oben für Barclays Freundeskreis ist also eine Auslegung denkbar: sie liegt auf der Hand. Nun hören wir zu unserer Genugtuung, dass die

[1]) *Argenis* p. 671.

[2]) *„Videntur Romae apud Gasparum Sciopium multorum poëtarum ingenio per otium abutantium carmina, quibus Aldinae ex partu obitum lugebant"*, sagt der *Discursus*. Adelung-Jöcher führt unter Aleanders Werken an: *In obitum Aldinae catelle lachrymae poeticae*. Paris 1722. 8°.

[3]) Die *Vigna di Madama in Roma*, nach dem Schlüssel. — Manches entgeht uns natürlich heute, und es wäre müssig, sich auf Vermutungen einzulassen. Am ehesten könnte man bei Timoclea (Buch I) an eine bestimmte Intention denken, aber jede Andeutung darüber fehlt.

ursprünglich in Umlauf gesetzten und auf Barclays Freund Aleander zurückgehenden Erklärungen sich sachgemäss auf diese Namen beschränkten. „*Haec mihi sola nomina certis personis a Barclaio destinata videntur*, sagt der *Discursus: nec elucidatio vera plura habebit: nec ipsus Aleander, quem Barclaii amici sui sensus optime novisse credere est, plura habuit.*“ Das ist zu merken.

Diese verschiedenen und anscheinend so disparaten Elemente, die sich uns bei der Analyse der Argenis ergaben, sind nun darin nicht etwa bloss äusserlich, mit geschickter Verkleidung der Fugen aneinander gereiht, sondern sie machen beim Lesen durchaus den Eindruck, als seien sie aus einem Guss entsprungen. Dies weist uns darauf hin, dass sie bereits in jenem ersten Andrang der Vorstellungen, aus dem das Dichtwerk hervorging, zusammen gegeben waren. Wenn wir der wiederholt erwähnten Szene im zweiten Buch, wo Nicopompus sein Projekt noch im Werden entwickelt, Vertrauen schenken, so sehen wir, dass der Plan zu dem Werke bei einer angeregten Tischunterhaltung mit seinen Freunden, wo sich das Gespräch über die herrschende politische Zerfahrenheit in Europa erging, in ihm lebendig wurde. Offenbar kamen ihm in diesem Augenblick die Erinnerungen aus seinem Leben wieder, besonders die aus England, auch neuere, alles was er vom Gang der Welt gesehen und was er als Lehre daraus gesogen hatte, untermischt mit den noch in seinen Ohren klingenden Reden seiner Freunde; auch der allgemeine Umriss der zum Rahmen bestimmten Erzählung und einzelne Gestalten werden gleich im ersten Gedankenrausch erstanden sein; die eigentliche Führung der Fabel in ihren vielverschlungenen Irrgängen dürfte aber erst nachträglich bei ruhiger Sammlung ausgedacht und kombiniert worden sein; bei ihr machen sich daher auch am ehesten Schwächen fühlbar. Nicht in der Fügung von Abenteuern, und merkwürdigen Ereignissen, wenn er auch hier Bedeutendes geleistet hat, sondern im Entwurf des ganzen Situationsbildes, im warmen, man möchte sagen patriotisch bewegten Ton seiner Lehren, in der liebevollen Zeichnung der Hauptfiguren, besonders jenes keuschen Liebreizes, der von Argenis ausgeht, und in der heiter gemütvollen Einflechtung der persönlichen Erinnerungen in das wallende Gewebe seiner Phantasie liegt das Geniale in Barclays Schöpfung; und da nun das Ganze aus einem Wurf geworden ist, hat es auch die innere Geschlossenheit, die das Interesse des Lesers wohl mitunter nachgeben, nicht aber erlahmen lässt. Lang mag Barclays Roman sein, langweilig nie.

Und nun auch ein Wort über die Sprache. Man hat an Barclays Latinität die ausgesprochene Nachahmung der Schriftsteller der Verfalls-

zeit nachgewiesen. Solche Untersuchungen über die Art und Weise, wie ein Moderner sich das antike Sprachmaterial aneignet und zurecht macht, sind ja an sich interessant und lehrreich; für die Würdigung eines Geistesprodukts als Kunstwerk sind sie gleichgültig. Bei der Sprache, die man schreibt, hat ja die grammatische und stilistische Korrektheit auch ihre Bedeutung. Aus grösserer Blickweite aber kommt es nicht darauf an, ob dieselbe klassisch oder dekadent, ciceronianisch, petronianisch oder alexandrinisch sei; sondern das ist das Wichtige, dass die Sprache als Ausdrucksmittel eines Menschen den ganzen Gehalt der individuellen Gedanken mit ihrer persönlichen Färbung und subjektiven Intensität wiedergebe. Und dies Gefühl hat man bei der Lektüre Barclays unbedingt. Sein Latein ist nicht mühsames Flickwerk, sondern der lebendige, sprechende und entsprechende Ausdruck seines Denkens und Fühlens: Rhetorik, Kunst, Stil ist sicher dabei; aber mit geringen Ausnahmen nicht mehr, als was seiner schriftstellerischen Individualität entspricht.

* * *

Den grossen und berechtigten Erfolg seines Romans sollte Barclay nicht mehr erleben. Er hatte denselben, wie es heisst, in einem Zuge geschrieben: am 1. Juli 1621 zeichnete er die Widmung an Ludwig XIII. von Frankreich, am 28. unterfertigte er die Übertragung des Privilegiums an den Buchhändler Nicolas Buon in Paris; am 1. August befiel ihn ein Fieber, und am 12. des gleichen Monats verschied er im Alter von neununddreissig und ein halb Jahren. Er wurde nach seinem Wunsche in aller Stille in Sant' Onofrio bestattet. Ein Grabdenkmal wurde ihm in San Lorenzo extra muros gesetzt, mit einer Büste von ihm, die später seine Frau wieder entfernte, angeblich weil der Kardinal Francesco Barberino seinem Lehrer Bernardus Gulielmus a Monte S. Sabini gerade gegenüber ein Denkmal im gleichen Stil errichten liess, was ihr für die Ehre ihres Mannes verletzend schien.[1])

Aus seiner Ehe waren Barclay neun Kinder entsprossen, von denen nur drei oder zwei am Leben blieben[2]); von ihrem weiteren

[1]) Den Todestag gibt Barclays Bild in der *Argenis* an und eine anonyme handschriftliche Notiz in einem Argenis-Exemplar im Besitz von J. Dukas; vgl. dessen *Étude* p. 8 Anm. 2. Über die Bestattung s. Tomasini, der indessen San Pietro in Montorio als Ruhestätte Barclays angibt.

[2]) Ménage: „*Jan Barclay passa ensuite en Angleterre avec sa femme: où il eut d'elle deux garçons et une fille: Guillaume, Anne et Louise: qui furent naturalisez François en 1622.*“ — Die *Vita*: „*ex quo foedere conjugali emersit gemina soboles virilis, tertia foeminea.*“ — Die Elegie *Imago Aloysiae* erwähnt erst zwei Kinder. — Nicius Erythräus gibt an, dass Barclay erst einen Knaben hatte, als er nach Rom

Schicksal wissen wir nur, dass der ältere, Wilhelm, der 1609 geboren war, päpstlicher Kämmerer wurde und 1626 durch eine Bulle des Papstes die Abtei Saint-Léon in Toul zuerteilt erhielt; der Besitz derselben wurde ihm jedoch streitig gemacht, und erst nach langem Kampf besass er sie ohne Widerspruch; 1656 trat er sie gegen eine Jahresrente ab.[1]) Sein gewöhnlicher Wohnsitz scheint Italien gewesen zu sein. 1652 hielt er sich mit seiner Mutter, Geschäfte halber, längere Zeit in Paris auf. Hier lernte ihn damals Ménage kennen und gewann von seiner Person einen ziemlich unbedeutenden Eindruck; beim gleichen Anlass vermutlich nahm der Benediktiner Bugnot die Gelegenheit wahr, Barclays Witwe und Sohn auszufragen, um dann auf Grund ihrer Mitteilungen die bekannte *Vita* zu schreiben. Die letzte Zuckung der Fronde, Condés Kampf um Paris, zwang die beiden, die Hauptstadt zu verlassen; in Orléans erkrankte die Mutter und starb daselbst am 23. Juli 1652 im Alter von 72 Jahren (sie war also zwei Jahre älter als ihr Gatte). Der Sohn lebte bis 1673.[2])

Von einem literarischen Nachlass Barclays ist eigentlich nicht zu reden. Der Druck seiner *Argenis* war im Gange: Peiresc überwachte ihn mit seiner unermüdlichen Dienstfertigkeit. Er hatte für die Ausgabe

kam, und dass ihm hier der zweite geboren und vom Kardinal Maffeo Barberino aus der Taufe gehoben wurde. — Peiresc endlich erfuhr aus Rom am 10. August 1621 „*que le pauvre M. Barclay estoit malade de fièvre aiguë et maligne depuis neuf jours avec fort peu d'esperance de sa santé entre les médecins en mesme temps que son seul fils estoit encore en pire estat et sa femme pareillement malade de fiebvre après avoir perdu quatre enfants masles dans fort peu de moys et s'estre veu reduist de neuf enfantz a un filz et une fille.*“ (Nachtrag.)

[1]) *Gallia christiana* t. XIII, p. 1110.

[2]) Ménage: „*Pour le fils de Jan Barclay, ce n'estoit pas un grand personnage. Je l'ay connu à Paris en 1652, où il vint avec sa mère. Il fesoit des vers latins, et il fit imprimer en ce tems-là à Paris une élégie latine, dont-il me fit présent.*“ — Bugnot in der Abhandlung *De Satyra* in der Euphormio-Ausgabe von 1674: „*Quod si scire pluribus cupis, Lector, quis ille fuerit, consule vitam ejus in fronte Argenidis, ubi mores ejus descripti habentur juxta ea quae ad me ab ejusdem Barclaij conjuge, Aloysia Debonnaire, et a filio ejus natu majore Caesare (sic!) Barclaio, dum ambo negotiorum causa ex Italia Lutetiam venissent et pro aliquo temporis spatio diversarentur in Sancti-Germani suburbio.*“ — Die oben erwähnte handschriftliche Notiz: „*Dame . . . veufve dudit sieur Jean Barclay est décédée à Orléans le 23 de juillet 1652, agée de LXXII ans, elle revenoit d'Italie avec son fils unique, l'abbé Barclay, et les armées qui estoient ès environs de Paris l'obligèrent de s'arrester à Orléans, par où elle passoit pour attendre la cessation des troubles et la liberté des chemins à Paris. Guillaume Barclay, fils de Jean, né en l'an 1609, abbé . . .*“ — Dukas l. c. vermutet, dass dieser Abbé Barclay es war, der 1629 das Barett für Alphonse de Richelieu, Erzbischof von Lyon, überbrachte.

das Bild des Verfassers in Kupfer stechen lassen,[1]) und bewog H. Grotius, das bekannte Distichon dafür zu schreiben:

Gente Caledonius Gallus natalibus hic est,
Romam romano qui docet ore loqui.

Handschriftlich hinterliess Barclay bei seinem Tode, wenn wir seinem italienischen Übersetzer Francesco Pona Glauben schenken, eine Beschreibung der Eroberung Jerusalems (*De bello sacro*) und einige Blätter einer Geschichte Europas, *cosa singolarissima,* die aber niemand seither zu Gesicht bekommen hat. Eine kurze Beschreibung der Pulververschwörung von 1605, *nunquam hactenus edita,* fügte 1628 der Amsterdamer Buchhändler J. Jansson dem *Euphormio* bei, in dessen Anhang seither diese *Conjuratio anglicana* oder *Series patefacti divinitus parricidii in ter maximum regem regnumque Britanniae cogitati* etc. gewöhnlich abgedruckt wird.[2])

Die öffentliche Diskussion über Barclay und seine Schriften hat schon zu seinen Lebzeiten (und ziemlich früh) begonnen. Die ersten Angriffe, zu denen der *Euphormio,* besonders der zweite Teil, den Anlass gab, verdichteten sich wahrscheinlich noch nicht zu gedruckten Broschüren; wir kennen sie nur durch die Apologie (1610), die uns auch die ersten Angaben Barclays über sich selbst bietet. Heisser ward der Kampf mit Eudämon-Joannes, dessen *Epistola monitoria* (1613) die Gegenäusserungen im Vorwort der *Paraenesis* (1617) hervorrief: Verleumdung und Abwehr, die Hauptquelle in der Folge für eine wohl- oder übelwollende Beurteilung Barclays. Eine anonyme, dem Schotten Seton zugeschriebene und ziemlich abschätzige *Censura Euphormionis* beantwortete auf Anregung des Eques Puteanus Pierre Musnier, Kanonikus von Vézelay, bei seinem Aufenthalt in Rom mit einer *Censura censurae Euphormionis,* mit jener zusammen 1620 in Paris gedruckt.[3]) Auf Barclays Tod dichtete ein englischer Freund, Ralph Thorie, eine

---

[1]) Ausgeführt von Claude Mellan nach einer Zeichnung von Dumoustier; Kopien in den *Carmina* (Köln 1626) von J. Heiden, in Bugnots *Argenis*-Ausgaben (mit falschem Datum des Todestages), bei Tomasini, Freher (nach diesem bei Collignon); ein anderes kleineres Bild gibt das von Crispin de Passe gestochene Titelblatt des *Oeil clairvoyant d'Euphormion* s. M. Nau, Büste, römisch gekleidet. Dasselbe bieten die Euphormio-Ausgaben in 6 Teilen. (S. Nachtrag.)

[2]) S. den Anhang.

[3]) S. Ménage, Bayle, Dukas l. c. p. 22 Anm. 4. — Der oben genannte Eques Puteanus wird keiner der französischen Du Puy sein, sondern der cav. Cassiano Pozzo, von dem uns die *Naudeana* berichten: „*Cassianus a Puteo est un chevalier piemontois, qui demeure à Rome, âgé de quarante-huit ans. Il a six mil livres de rente et est neveu d'un archevèque de Pise qui portoit ce nom* [Carolus Antonius Pocci, 1582—1607, Gams]; *il n'est point marié, et est fort versé aux choses naturelles*;

lateinische Elegie (gedr. London 1621). Sonst scheint von Barclay auffällig wenig biographisch verwertbares Material wie Briefe u. dgl. zurückgeblieben zu sein, so dass man für die nähere Kenntnis seines Lebens und Wesens fast ganz auf die Erinnerungen seiner Angehörigen und Freunde angewiesen war.[1]) Den ersten biographischen Versuch verdanken wir dem italienischen Übersetzer der *Argenide* (1625), dem Veroneser Arzt Francesco Pona, der die wenigen ihm zu Gebote stehenden Angaben romanhaft aufbauscht. Über Barclays Romane haben wir alsdann ausführliche Äusserungen von Charles Sorel in den *Remarques* zum *Berger extravagant* (1626), dessen Kritik, paradoxal wie sie ist, auch manches Körnchen Wahrheit birgt.[2]) Mit der Auslegung der *Argenis* befasst sich der *Discursus in Argenidem* der Elzevier-Ausgabe von 1627, und der gehaltvollere *Discursus de autore scripti et judicium de nominibus Argenidaeis* der Elzevier-Ausgabe von 1630, beide anonym und öfters wiederholt. Kaum mehr als eine Amplifikation der Anschwärzungen Eudämons bietet der Vincentiner Arzt Johannes Imperialis in seinem *Museum historicum* (1640), das Freher und andere benutzten. Fleissiger und umsichtiger hat Jac. Phil. Tomasinus aus Padua, Bischof von Città nova (Aemona) in Istrien, die Daten gesammelt für seine *Elogia* (1644); manche Einzelheit ist zuerst, manche nur durch ihn bezeugt. Denn J. Nicius Erythraeus (J. V. Rossi) hat sich erst durch Tomasinus veranlasst gefunden, Barclay einen Platz in seiner dritten *Pinacotheca* (1647) zu geben, und seine Lebensskizze ist kaum etwas anderes als eine elegante Stilisierung der bunt gemengten

---

il nourrit quantité d'animaux étrangers et entretient commerce avec plusieurs Savans." Derselbe hatte eine Sammlung von Bildnissen berühmter Männer angelegt, für die Gabriel Naudé seine *Epigrammata in virorum litteratorum imagines, quas illustrissimus eques Cassianus a Puteo sua in bibliotheca dicavit, cum appendicula variorum carminum ad D. Cassianum a Puteo* schrieb, die ich nicht gesehen habe. Auch Tomasini beruft sich in seinem Artikel über Barclay auf den eques Cassianus a Puteo, *ob eximiam animi candorem omni fide major* (*Elogia* p. 204, vgl. p. 353).

[1]) Wir heben z. B. das Diplom Jakobs VI. für W. Barclay bei Tomasinus u. ö., einen Brief an Paul V. in Bugnots *Argenis*-Ausgabe, Auszüge aus dem Euphormio in P. de l'Estoiles Journal, einen Brief von Peiresc (vielleicht stehen noch mehr in seiner Briefsammlung ed. Tamizey de Larroque t. VII, Coll. de Docum. inéd., die mir nicht zu Gebote steht), drei französische Briefe an Scaliger, briefliche Äusserungen von Scaliger, Swertius, Patin, eine Anekdote in Nic. Bourbons *Mémoires curieux*, einen Abschnitt in P. Abrams Gesch. der Univ. Pont-à-Mousson u. s. f. Collignons Arbeit zeigt, dass eine Nachlese möglich ist, vielleicht auch auf englischer und italienischer Seite, die bisher so gut wie nichts geboten haben. So soll es z. B. eine handschriftliche Korrespondenz von H. Aleander d. J. geben.

[2]) Vgl. Bayle Anm. L, H. Körting l. c. I, 159, II, 27.

Materialien seines Vorgängers.[1]) Wertvoll ist die *Vita,* die der Benediktiner Louis Gabriel Bugnot, régent de rhétorique in Tiron, der von ihm kommentierten *Argenis*-Ausgabe (1659) vorsetzte, weil er Auskunft hatte von Barclays Witwe und seinem Sohn. Nützliche Beiträge lieferte endlich Gilles Ménage in den *Remarques sur la vie de P. Ayrault* (*Vita P. Aerodii,* 1675); er gibt die besten Nachrichten über Wilhelm Barclay und hat auch über den Sohn neue Einzelheiten in Erfahrung gebracht, die er wahrscheinlich der Familie Debonnaire verdankt; dazu benutzt er die 1655 erschienene *Vita Peireskii* von Gassendi und hat noch sonst Ährenlese gehalten. Hiermit hören die direkten Quellen auf, und die kritische Arbeit beginnt mit P. Bayle, der in den Artikeln Barclai (Guillaume und Jean) seines *Dictionnaire historique et critique* das allmählich zusammengekommene Nachrichtenmaterial mit der ihm eigenen Schärfe gesichtet und beleuchtet hat. Seither hat das Interesse für Barclay nie ganz geruht; es offenbart sich aber mehr strichweise und hat sein eigenes Geschick gehabt: Italien, das uns die ersten Nachrichten bot, ist ganz gleichgültig geworden; in Frankreich erfüllte die literarische Kritik des 18. Jahrhunderts (Nicéron, Baillet) ihre Pflicht; Deutschland

---

[1]) Tomasinus ist der erste, der Genaueres über W. Barclay weiss; er bezeugt zuerst, dass er unter Cujas promovierte, dass Edm. Hay sein Oheim war, was zweifelhaft ist; er ist der erste, der das Diplom Jakobs VI. von Schottland anführt usw. Sein Verhältnis zu Nicius Erythraeus veranschaulichen wir mit folgender Stelle:

Tomasinus:	Nicius Erythraeus:
Ex hac tam illustri uxore Guilielmus Johannes filium unicum habuit: qui indolis et judicii praestantia puer insigni statim in Patrum Jesuitorum scholis educatur: ubi ita eorum studiis se accommodavit, ut fere ab eis in eorum contubernium abriperetur. Sed renitente patre, etc.	Ibidem est illi res, uxor, liberi inventi, Johannes nimirum Barclajus, qui nunc nobis est propositus: hunc enim solum sua ex uxore accepit; qui, simul ac aetas disciplinae patiens fuit, a parentibus Patribus Soc. Jesu erudiendus est traditus, qui Patres, cum in puero summam ingenii docilitatem, qua celeriter acciperet quae tradebantur, aspicerent, eumque longius aequalibus omnibus praecurrere animadverterent, illi utpote, quos fama est optimorum ingeniorum aucupium facere (quod nec piorum, et intelligentium quisquam vitio ipsis vertit), summan dederunt operam, ut in suo eum numero haberent: atque adeo concinnaverunt aream, adeo quasi cibum offuderant, ut nihil propius sit factum, quam ut eum caperent. Et sane cepissent, nisi parentes, etc.

lieferte seine Dissertationen (Chr. Weiss 1683, J. F. Schreber 1729); eifrig zeigten sich Schotten und Engländer (G. Mackenzie 1722, Lord Hailes 1786, Dalrymple 1786).[1]) Noch im 19. Jahrhundert werden die besten Artikel über Barclay von englischer Feder geschrieben (David Irving, *Life of scottish writers* I. Edinburg 1839; Oldys and Kippis, *Biographia Brittanica,* 2. Aufl.; W. Garnett, *Dictionary of National Biography*); neuen Zug brachte E. Dubois mit seiner vorzüglichen, ausgezeichnet dokumentierten Gedächtnisrede auf W. Barclay (*Académie de Stanislas* 1871); mit glücklichem Griff holte jetzt L. Boucher (1874) die *Argenis* wieder hervor, nahe gefolgt von A. Dupond (1875); zu *Euphormio* gab J. Dukas (1880) eine musterhafte bibliographische Studie, und jüngst (1901 und 1902) hat A. Collignon gezeigt, dass unser Thema noch nicht erschöpft ist.

Einen Begriff von Barclays Bedeutung für das lesende Publikum der letzten Jahrhunderte und von der Zugkraft seiner Werke gibt uns ein rascher Überblick über die Zahl der Auflagen, die sie erlebten. Sein erstes Werk, der *Statiuskommentar* (1601), wurde nicht wieder abgedruckt und meines Wissens auch bei keiner späteren Ausgabe der Thebais verwendet. Auch der *Krönungsglückwunsch an Jakob I.* (1603) wurde nicht wiederholt, und von den *Sylvae* (1606) ging nur ein Teil in die *Poemata* (1615) über; diese wurden aber noch dreimal neugedruckt (1626, 1636, 1637). Vom *ersten Euphormio* gab Barclay, wie wir sahen, nach der Londoner (1603) eine Pariser Auflage (1605); vom *zweiten Euphormio* wurde die erste Auflage (1607) beschlagnahmt, aber bald durch eine andere ersetzt (1609). Sobald die *Apologie* erschien (1610), wurden Abdrücke der drei Teile — vereint oder auch einzeln — veranstaltet (1611, 1613), und als *Icon animorum* gleichzeitig in London und Paris herauskam (1614), gab es alsbald auch vierteilige Ausgaben (1616, 1617, 1619, und mit Schlüssel 1623). Kaum war Morisots

---

Man erkennt die leere Erweiterung, und wird sich dabei hüten, Satzteile, die nur stilistische Füllsel sind, als beglaubigte Tatsache hinzunehmen, z. B. wenn er die von Tomasinus erklärte Entfernung der Büste von Barclays Grabmal mit der Wendung verschönt: *mulier tumido, ut ajebant, animo atque elato, cum vidisset* .... Ausser Tomasinus hat Nicius Erythräus noch die *Censura* und *Eudaemon* benutzt. Eigen ist nur die Digression über den Erzbischof von Spalato und die Anekdote über die gestohlenen Blumen, sonst ist er eine Quelle zweiter Hand.

[1]) Vgl. Oettinger, Graesse, Brockhaus. — H. Körting benutzte Bullard, *Académie des Sciences,* Paris 1682. II, 196 (sic!). Graesse erwähnt noch Millin, *Magasin encyclopédique* 1815. II, 346. — Über gelegentliche Erwähnungen s. Bayle und Graesse *Allgemeine Literärgeschichte* III, 1. 2 und Collignon ll. cc.

Fortsetzung erschienen,[1]) so bemächtigten sich die Buchhändler derselben, und zwischen 1628 und 1664 erschienen zehn oder zwölf Ausgaben vom *Euphormio in fünf Teilen,* zumeist mit der Pulververschwörung; selbst der *sechsteilige Euphormio* mit Bugnots Fortsetzung (1674)[2]) erfuhr noch Nachdrucke (1678, 1707 und sogar 1772). Das *Icon animorum,* das besonders beliebt war, wurde öfters für sich aufgelegt, einmal in Mailand (1664) und mehrmals in Deutschland (1625, 1668, 1675, 1680, und neuerdings 1774; 1733 sogar mit einem regelrechten Schulkommentar).[3]) Die *Pietas* (1612) nahm Goldast (1613) in seine *Monarchia* auf. Die *Paraenesis* (1617) erlebte drei Kölner Nachdrucke (1617, 1625, 1638); dann verfielen die Jesuiten in Ungarn auf das (wie sie glaubten) beinahe verschollene Werk, das hier im Verlauf des 18. Jahrhunderts vier Auflagen erfuhr (1726, 1748, 1774, 1775). Die *Argenis* endlich wurde in ihrer ursprünglichen Oktavform fünfmal aufgelegt (Paris 1621, 1622, 1623, 1624, 1625) und öfters im Ausland nachgedruckt (Strassburg 1622, 1623, Frankfurt 1626[4]), 1630, 1634, Segovia 1632); dann kamen die holländischen Miniatur-Ausgaben auf den Markt (1627, 1630 zweimal, nachgemacht in Italien 1637, 1643 und mit anderem Format: Oxford 1634, Amsterdam 1642); in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden diese wieder durch wohlfeiler ausgestattete Duodez-Ausgaben ersetzt (1655, 1659, 1671, und Leipzig 1659); während diesen in den Niederlanden Bugnots kommentierte Ausgabe (1659, 1664, 1674) den Rang ablief,[5]) und auch

[1]) *Alitophili Veritatis lachrymae, sive Euphormionis Lusinini continuatio,* 1625, und unter dem Psendonym Gabr. a Stuphen Genf 1626: ein bunt phantastisches und bitter sarkastisches Werk, das einen petronischen Hauch verspüren lässt; es wurde am 24. Juli 1625 in Dijon verbrannt; Verfasser ist Claude-Barthélemy Morisot, der es Ludwig II. Prinzen von Condé widmete.

[2]) *Alitophilus castigatus, quae est sexta pars Euphormionis, sive triduum geniale Dionyialorum.* Vgl. Dukas l. c. p. 28. Die sechsteiligen Ausgaben haben ausser einem Kommentar eine Abhandlung *de Satyra,* deren Verfasser sich als den der *Vita* ausgibt; hieran ist Bugnot zu erkennen.

[3]) Einzelne Teile erschienen besonders: *De Galliarum genio ad Ic. an. J. Barclaii,* besorgt von J. E. Rolfinck, [1680?]. 4°. *De Britanniae Magnae genio...* von J. Guthreus of Arbroath [1682]. 4°. *De Angliae regni genio...* von P. T. Le Cerf, [1682] 4°. (Kat. des Brit-Mus.)

[4]) Die Frankfurter Firma Schleichert & Zetter hat mit diesem Nachdruck zu gleicher Zeit auch 1626 und 1627 die beiden Teile der Fortsetzung zur *Argenis,* die A. M. de Mouchemberg für die Übersetzung von Marcassus schrieb (gedr. 1625 und 1626), in der lateinischen Übersetzung des Schweizers J. L. Gothofridus aufgelegt *(Argenidis continuatae pars altera* und *pars tertia).*

[5]) Im Jahre 1669 liess Bugnot im Anschluss an seine kommentierte Auflage eine andere Fortsetzung der *Argenis* erscheinen: *Archombrotus et Theopompus, sive Argenidis secunda et tertia pars, ubi de institutione principis.* Ihr Inhalt ist vorwiegend didaktisch; Archombrotus meint Ludwig XIV., Theopompus den Dauphin.

anderwärts neue Drucke geboten wurden (Cambridge 1673, Amsterdam 1674, Venedig 1675, 1682), übernahm Nürnberg das Duodez-Format und liess es von 1673 bis 1724 eine Reihe von Malen über die Presse gehen und von 1750 an neuerdings in Oktavform.[1])

Eine nicht minder beredte Sprache reden die Übersetzungen, die bald nach Barclays Tod beginnen, und zwar mit der *Argenis.* Diese hat entschieden den Vorzug der Beliebtheit; ihr folgen *Euphormio* und *Icon animorum,* während die übrigen Werke (mit einer Ausnahme) nicht übersetzt wurden. Die Initiative ergriffen die Franzosen und sie zeigen auch die meiste Ausdauer; die *Argenis* fand bei ihnen fünf oder sechs Übersetzer (P. de Marcassus 1622,[2]) N. Guibert 1623, N. Coëffeteau 1624, L. Pierre de Longue 1728, Abbé Josse 1734, M. Savin 1771), *Icon* einen (Nanteuil de Boham 1624), *Euphormio* vier (J. Tournet 1625, M. Nau 1626, J. Béraut 1640, J. B. Drouet de Maupertuy 1711). In England erschienen von der *Argenis* drei Übersetzungen (Kingsmill Long 1625, Le Grys und May 1629, Clara Reeve 1772; die von Ben Jonson 1623 wurde nicht gedruckt) und eine von *Icon animorum* (Th. May 1633). Italien hat zwei Übersetzungen der *Argenis* (Fr. Pona 1625, C. A. Cocastello 1630), Spanien zwei (Pellicer de Salas und Gabriel de Corral, beide 1626). In Deutschland gab M. Opitz (1626) das Beispiel, indem er die *Argenis* übertrug; das gleiche unternahmen Talander (1701), ein Anonymus (1770), J. Chr. L. Haken (1794), G. Waltz (1891);[3]) *Icon animorum* wurde viermal verdeutscht (Seyfert 1649, Wynckelmann 1660, Pfingsten 1784, Weddige 1821),[4]) *Euphormio* zweimal (anonym 1754, von G. Waltz 1902); wie bei den Ausgaben, so sieht man an der Übersetzertätigkeit, wie Deutschland Barclay im 17. Jahrhundert mehr und mehr adoptiert, um ihn dann wieder zu vergessen und erst nach längerem Intervall neuerdings zu berück-

[1]) Einen Auszug der *Argenis* verzeichnet Nicéron: *Princeps praeceptis et exemplis in Argenide nobiliter informatus excerptus per Jo. Schmied,* Oldenburg 1674.

[2]) Es ist dies die Ausgabe, die P. Lelong irrigerweise P. Du Ryer zugeschrieben hat; vgl. Dukas l. c. p. 78 Anm. 1. Du Ryer hat die *Argenis* in zwei journées dramatisiert. Vgl. Collignon, Notes sur l'Argenis, Appendice.

[3]) Ausserdem verzeichnet der Katalog des British-Museum: C. Weisens neue Jugend-Lust von der Sicil. Argenis. 1686 8°. Ein Drama, cf. Collignon l. c.

[4]) Auf der Bibliothek des Nationalmuseums in Budapest findet sich ein *Barclaisches Türkenbild, oder der Türken und ihres Wesens Beschreibung übers. mit beyfälligen Gedanken von M. Just Siebern.* Nürnberg 1684 4°. Ebendort das Programm einer Schulaufführung in lebenden Bildern auf Grund des *Icon animorum: Ex eminentis viri Johannis Barclaji icone animorum genius reliquorum Europae populorum, loquente prosae et versae orationis pictura adumbratus in publica gymnasii Elisabetani panegyri ad contemplandum exponendus directore Christophoro Colero, historiarum professore.* Breslae, Baumann. 4°. 16 S.

sichtigen. Übersetzungen der *Argenis* besitzen noch Griechenland (1627), Holland (Glazemaker 1643), Polen (Potocki 1728),[1] Schweden (J. Malmborg 1740 und J. Ehrenström 1741), Dänemark (Paus 1749) und Ungarn (A. Fejér und A. Boér, beide von 1792); in letzterem Lande fand sich auch ein Übersetzer für die *Paraenesis* (J. Herczer 1817).[2])

Es würde den vorgesteckten Rahmen unseres Essais bei weitem überschreiten, wollten wir nach Barclays Individualität als Mensch und als Schriftsteller auch noch seinen Einfluss auf fremde Produktion prüfen und würdigen.[3] Diese Aufgabe fällt der Geschichte der einzelnen Nationalliteraturen zu; denn unter den Neulateinern hat Barclay nicht direkt Schule gemacht: ein Erbe seiner Genialität hat sich hier nicht gefunden. Von der Bedeutung jenes Einflusses vermag auch das oben Gesagte dem kundigen Leser eine Ahnung zu geben. Das stolze Fahrzeug des neulateinischen Schrifttums, dem Barclay dereinst seinen Schriftstellernamen und seinen Nachruhm voll Zuversicht anvertraut hat, ist längst zerschellt und rettungslos gesunken und mit ihm viel kostbares Gut. Vielleicht ist der Versuch, das dauerhaft Wertvolle darunter wieder aus der Tiefe zu heben, nicht unberechtigt noch vergeblich; denn das Gold greift auch die Salzflut nicht an.

Nachtrag: Über dem Druck erhalte ich Albert Collignons neue Schrift: *Notes historiques, littéraires et biographiques sur l'Argenis de Jean Barclay, avec un portrait de Barclay* (nach einem Stich von Larmessin père), Paris-Nancy 1902. Sie reiht sich der Euphormio-Studie würdig an. Ich habe ihr oben, S. 84 u. 106, einige Verbesserungen und Ergänzungen entnommen und mit ihrer Hilfe die Bibliographie vervollständigt. Sie stützt sich besonders auf Peirescs Briefwechsel (*Lettres de Peiresc* ed. Ph. Tamizey de Larroque t. VII, Paris 1898. Coll. de doc. inéd. p. serv. à l'Hist. de France) und auf Schreiben Barclays an den Kanzler Puisieux (vgl. Abbé Ch. Urbain, *A propos de J. de Barclay,* Bulletin du Bibliophile, 1891). Ausserdem bringt sie neue Nachrichten bei aus J. Casaubonus, *Ephemerides* ed. J. Russel II, 833. 1062. 1063 (z. B. VII eid. Jun. 1614. *Ad Regem hodie Grenovicum profectus cum eruditissimo et amicissimo Barclaio diem suavissime consumpsi*), Grotius, *Epistolae* p. 751a (*Venio ex Anglia, literarum ibi tenuis est merces . . . Barclaius inter divitias et paupertatem haeret.* Ad a. 1613), fra Paolo, *Lettere,* Verona 1673, p. 517. 619 (1. Dez. 1609, 20. Nov. 1612), Ferd. Bonsi, Bischof von Béziers und

[1]) Eine *Polonia defensa contra J. Barclaium* (von L. Opalinski), Danzig 1648 4°, besitzt das British Museum.

[2]) Dazu: *Defence of the most holy Sacrament of the Eucharist* (B. II, ch. 11) *by a person of quality,* London 1688 (British Museum).

[3]) Elemente dazu findet man bei H. Körting l. c. t. I u. II; bei Albertazzi, *Romanzieri e romanzi del cinquecento e del seicento.* Bologna 1891, bei Wiese-Pèrcopo, Gesch. der ital. Literatur; W. L. Cross, The Development of the English Novel, New-York 1899, und bei Collignon, Notes sur l'Argenis 124s. Mit Barclays Verhältnis zu Grimmelshausen wird sich demnächst eine Strassburger Dissertation befassen.

Mitglied des H. Offiziums (man habe vor dem Erscheinen der *Paraenesis* die Abänderung einiger Ausfälle gegen den König von England verlangt), Morisot, *Epist. centuriae* p. 2 (er freut sich, die Argenis noch vor dem Drucke zu sehen. Jan. 1620). Collignon vermutet, Barclay sei als Redaktor oder Referendar in der päpstlichen Kanzlei angestellt gewesen. Weiter bekommen wir ein Bild von der Entstehung und Drucklegung der *Argenis*. Am 9. Okt. 1618 wird sie zum ersten Mal erwähnt (*La court roulle à Latran*, schreibt Barclay, *le Pape est de présent à Frascate, où il fait bastir en très beau lieu. Il nous donne assés de repos, si nous avons l'esprit de le bien employer.* Ined. Pariser Nat.-Bibl.); im August, September, Oktober des folgenden Jahres sind die drei ersten Bücher in Peirescs Händen; am 16. Mai 1621 schickt dieser den ersten Korrekturbogen, die letzten im August. Schon jetzt erhalten Bevorzugte (Du Vair, Grotius u. a.) kürzere oder längere Stücke mitgeteilt. Dann lernen wir auch Peirescs Bemühungen um den Stich von Barclays Bild kennen, um eine gute französische Übersetzung (er wendet sich an Malherbe, Faret, Arnaud d'Andilly), um die Bewilligung einer Pension, die zu spät gewährt wird, aber Barclays Witwe und seinem einzigen überlebenden Sohn zu gute kommt. Erwähnen wir noch einige zeitgenössische Urteile (*Roman de l'incongneu* 1634, Chapelain 1638), den Nachweis literarischer Nachahmungen im Theater und im Roman, Bemerkungen über den Stil, eine Reihe von Einzelheiten (Barclays Pate soll der Kardinal von Retz gewesen sein, d. h. Henri von Gondi, Bischof von Paris, geb. 1572, gest. 1622) und eine ausführliche Argenis-Bibliographie, so haben wir noch immer den eigentlichen Inhalt der Schrift, die in einer eingehenden Analyse und Würdigung des Barclayschen Romans besteht, kaum berührt. B.

Anhang.

Bibliographische Übersicht.[1])

I. Ausgaben.

1. Statiuskommentar: Pont-à-Mousson, Bernard, 1601. 8°.[2])

2. Gedichte. *An Jacob I.* [Paris 1603. 4°.] — *Sylvae:* London 1606. 4°.[3]) — *Poemata:* London, Griffin, 1615. 4°. Köln 1626 (u. d. T. Carminum l. II c. l. III ex Argenide) 8°. Oxford 1636. 12°. Ausserdem in den Delitiae poetarum scotorum, Amsterdam, Blaeu, 1637. — Add. In Phaethonta Gallicum (Concini) gez. I. B. Paris.

3. Euphormio I. u. II. Teil, Apologie, Icon animorum und Fortsetzungen. *Euphormio I.* [London 1603.] Paris, Huby, 1605. 12°. — *Euphormio II:* Paris, Huby, 1607. 12°. s. l. 1609. 12°. — *Apologie*: Paris, Huby, 1610. 12°. — *Euphormio I—III* (d. h. mit Apologie) mit separaten Titelblättern: s. l. 1610—11. 12°. s. l. 1613. 12°. — *Icon animorum:* London Bil (ex. off. Norton), 1614. 8°. Paris, Mettayer, 1614. 8°.[4]) — *Euphormio I—IV* (d. h. mit Apologie und Icon animorum) mit separaten Titelblättern, die Teile einzeln paginiert: s. l. 1616. 12°.[5]) Fortlaufend paginiert:

---

[1]) Nach Dukas, Collignon und den Katalogen der Pariser Nationalbibliothek, des British Museum in London (vermittelt durch die Freundlichkeit des Herrn Dr. E. Petzet, Sekretär an der Königl. Hofbibliothek in München), des Trinity College in Dublin, unter Benutzung der Budapester Bibliotheken (Universität, Nationalmuseum, Akademie).

[2]) Paris. [3]) London. [4]) Paris.

[5]) *Euphormionis Lusinini Satyricon. Pars I nunc denuo recognita, emendata, variis in locis aucta.* Anno Christi 1616 (248 pp.). *Id. Pars II nunc tertium in*

Leyden, Jac. Marcus, 1619. 12°.[1]) Mit Gesamttitel (adjecta clavi): Strassburg (Augusta Trebocorum), Hess, 1623. 12°. Frankfurt 1623. 12°.[2]) Leyden 1623. 12°.[3]) — *Euphormio I—V* (d. h. mit der Fortsetzung von Morisot): Rouen, de la Mare, 1628. 8°. Leyden, Jac. Marcus, 1628. 12°.[4]) Adj. *conjurat. anglicana:* Amsterdam, J. Jansson, 1628. 12°. Amsterdam, Caesius, 1629. 12°. Amsterdam, Blaew, 1634. 16°. Oxford 1634. 12°.[5]) Leyden, Elzevier, 1637, 12° (zweimal). (Leyden 1644, Grässe.) Leyden, Elzevier, 1655. 12°. Amsterdam, Elzevier, 1658. 12°. Amsterdam, Weyerstraeten, 1664. 12°. — *Euphormio I—VI* (d. h. mit den Fortsetzungen von Morisot und Bugnot): Leyden, Hack, 1674. 8°. Frankfurt u. Leipzig, Hartmann in Wittenberg (lit. Hahnii), 1678. 8°.[6]) Haag, Petr. A. Thol, (ex off. Uytwerf), 1707. 8°.[7]) Wien, Kraus, 1772 (Wien, Heubner, 1773). 8°.

4. Icon animorum (Einzelausgaben): London, Bil, 1617. 12°. Frankfurt, Aubri u. Schleich, 1625. 12°. Mailand, Montia, 1664. 24°.[8]) Frankfurt u. Marburg, Hermsdorf (typ. Hummii), 1668. 12°. Frankfurt, Hermsdorf (lit. Wustianis), 1675. 12°. (Dresden 1680, Watt). Frankfurt, Doll (Augsburg, Doll, u. Landshut, Krüll, Heinsius), 1774. 8°. — Id. c. notis A. Buchneri et Chr. Junckeri ed. Th. Grabener, Dresden u. Leipzig, G. Leschius, 1733. 8°.

5. Pietas: Paris, Mettayer, 1612. 4°.[9]) Ausserdem in Goldast, Monarchiae t. III. 1613.

6. Paraenesis: Rom, Zannetti, 1617. 8°.[10]) Köln, Kinckius, 1617. 8°.[11]) ibid. (ed. 3a) 1625. 12°.[12]) ibid. 1638. 12°.[13]) Ofen, Landerer, 1726. 12°. Tyrnau, typ. acad. Soc. Jesu, 1748. 8°. Erlau, typ. Schol. episc., 1774. 8°. Tyrnau, typ. Soc. Jesu, 1775, 4°.[14])

---

lucem edita. A. Chr. 1616 (240 pp.). *Euphormionis Satyrici Apologia pro se. Pars III.* A. Chr. 1616 (78 pp.). *Euphormionis Satyrici Icon animorum. Pars IV.* A. Chr. 1616 (322 pp.). Budapest, Universitätsbibliothek.

[1]) *Euphormionis Lusinini Satyricon. Multo quam ante emendatius. Pars I.* Leydae, ex off. Jac. Marci, 1619 (— p. 138). *Euph. Lus. Sat. Pars II.* ibid. (— p. 263). *Euph. Sat. Apologia pro se. Pars III.* ibid. (— p. 308). *Euph. Sat. Icon animorum. Pars IV.* ibid (— p. 478). Budapest, Universitätsbibliothek.

[2]) Dublin u. Bodleiana, vgl. Dukas l. c. No. 10 u. 10 bis.

[3]) London. — Dukas No. 11 führt ein Exemplar an, das den Titel der Strassburger Ausgabe wiederholt mit London, Bil, 1624, dessen einzelne Teile aber das Datum 1616, 1617, 1616 tragen. Vgl. oben das Icon animorum sep. London, Bil, 1617.

[4]) *Euphormionis Lusinini Satyricon, cui accessit pars V, sive Alitophili veritatis lachrymae, c. clavi auctiori.* Lugd. Batav. ex off. Jacobi Marci, 1628. P. 205: *Pars II. Leydae* 1627. P. 407: *Euph. Sat. Apologia pro se.* Pars III. Lugd. Bat. 1628. Das Titelblatt von Pars IV und V ist ausgeschnitten, diese sind besonders paginiert 5—252, 3—244. Budapest, Nationalmuseum.

[5]) London, Dublin u. Bodleiana.

[6]) Budapest, Universitätsbibliothek.

[7]) Budapest, Nationalmuseum.

[8]) Joannis Barclaii *Icon animorum emendata novissime.* Mediolani, typis Ludovici Montiae, 1664. 24°.

[9]) Paris. [10]) Paris. [11]) Paris.

[12]) London, Dublin. [13]) Dublin.

[14]) Die Ausgabe von Erlau enthält eine Approbation der *Reformatori dello Studio di Padova* für den Buchhändler Seb. Coleti v. J. 1729. Nach den Katalogen

7. Argenis: Paris, Buon, 1621. 8°. (Titelausg. m. Stichen als ed. 2a 1622.) ibid. (ed. 2a) 1622. (ed. 3a) 1623. (ed 4a) 1624. (ed. 5a) 1625. 8°.[1]) Strassburg (Augusta Trebocorum), Zetzner 1622. 8°. ibid. (ed. repetita) 1623. 8°. Frankfurt, ed. 5a) 1626.[2]) ibid. Schleich u. Zetter, 1630. 8°. ibid., Schleich, u. Leyden, J. Marcus, 1634. 16°. — Leyden, Elsevier, 1627. 24°. ibid. 1630. 24° (zweimal). Venedig, Baba. 1637. 24°.[3]) (ibid. 1643 u. 1656). — Segovia, Morillo, 1632. 4°. Oxford, Th. Huggins, 1634. 12°.[4]) Amsterdam, J. Janson, 1642. 16°. — Amsterdam, Elsevier, 1655. 12°. Amsterdam, Elsevier, 1659. 12°. Leipzig, Oehler (typ. Freischmied, Jena), 1659. 12°.[5]) Amsterdam, Elsevier, 1671. 12°. — Mit Kommentar von Bugnot: Leyden, Hack, 1659. 8°. Leyden u. Rotterdam, Hack, 1664. 8°. Leyden, Hack, 1674. 8°. — Cambridge, Creed (ex off. J. Hayes), 1673. 8°.[6]) Amsterdam, Boom, 1674. 8°. Venedig, St. Curtius, 1675. 12°. (ibid. 1682.) — Nürnberg, Endter cons. u. Engelbrecht, s. a. (Vorwort von 1673). 12°. ibid. M. Endter, 1693. 12°. ibid. Endter, 1703. 12°. ibid. W. M. Endteri haer. (typ. Adelburneri) 1724. 12°. ibid. 1750. 8°. ibid (ed. XVII. praefatus est J. Winckelmannus) 1769. 8°. ibid. (ed. XVIII. pr. e. J. W. impr. W. Schwarzkopf) 1776. 8°. (ibid. Stein, 1776. ibid Endter, 1780. Heinsius).

II. Übersetzungen.[7])

1. Euphormio. Französisch: *Les Satyres d'Euphormion de Lusine* p. I(ean) T(ournet), A(voc.), E(n), P(arlt.), [1. u. 2. Teil m. *Apol.*], Paris 1625. *L'œil chairvoyant d'Euphormion dans les actions des hommes* p. M. Nau, av. en parlt., [1. T.], Paris 1626 (ibid. s. a.). *La Satyre d'Euphormion* (p. Jean Béraut, médecin), [1. u. 2. T.], Paris 1640. *Les aventures d'Euphormion* (p. l'abbé J. B. Drouet de Maupertuy), Anvers 1711 (Amsterdam 1712, u. m. n. Tit. ibid 1733). — Deutsch: *Euphormios Satyricon deutsch*, Schleiz 1734. Waltz, Heidelberg 1902.

2. Icon animorum. Französisch: *Pourtrait des esprits* (p. Nanteuil de Boham), Reims 1624 (Paris 1625). — Englisch: *The mirrours of the mindes* b. Th. May, London 1631 (ibid. 1633). — Deutsch: *Gründliche Beschreibung der menschlichen Gemüts-Verirrungen* v. J. Seyfert, Bremen 1649. *Spiegel menschlicher Gemütsneigungen* (v. H. J. Wynckelmann), Frankfurt 1660 (Bremen 1660?). *Seelengemälde* von Pfingsten, Pest 1784. *Gemälde der menschlichen Charaktere* v. A. Weddige, Münster 1821.

3. Argenis. Französisch: (P. de Marcassus, av. en parlt.), Paris 1622, 1626, 1632. (N. Guibert?), Paris 1623. 1624, 1625, 1633, 1638, Rouen 1632, 1643. F. N. Coëffeteau, év. de Marseille, (abrégé), Paris 1624, 1626, 1628, Rouen 1641. L. P(ierre) D(e) L(ongue), Paris 1728. Abbé Josse, Chartres 1732, 1764. M. Savin, Paris 1771. — Italienisch: Fr. Pona, Venedig 1625 (2. Aufl. ibid. 1634, ibid 1675). C. A. Cocastello, Turin 1630 (Venedig 1631, 1663, 1671). — Englisch: [Ben Jonson 1623, nicht publiziert].

erscheint die Zahl der ungarischen Ausgaben noch grösser, weil es Gepflogenheit war, dieses Buch mit neuem Titel, mit Widmung und beigedruckten Thesen als Promotionsdedikation zu verwenden.

[1]) Dublin besitzt angeblich ein Exemplar: London (ed. 2a). 1622. 8°.

[2]) Enthält einen anderen *Discursus in Argenidem* (Collignon).

[3]) Budapest, Nationalmuseum. Enthält die beiden *Discursus* vor dem Text.

[4]) London.

[5]) Budapest, Nationalmuseum. Enthält die beiden *Discursus* gleichfalls.

[6]) London.

[7]) Vgl. Dukas, Collignon, Graesse, Allg. Literärgesch. III, und die Kataloge von Paris und London.

Kingsmill Long, London 1625 (2. Aufl. 1636). Sir R. Le Grys (prose) u. Th. May (verses), London 1629. (Clara Reeve) u. d. T. *The Phoenix* tr. b. a Lady, London. 1772 — Spanisch: Pellicer de Salas, Madrid 1626, Gabriel de Corral, ibid. 1626. — Deutsch: M. Opitz, Breslau 1626 (Amsterdam 1644), Talander (J. M. A. Bohse), Leipzig 1701 (ibid. 1709). Anonym, Augsburg, Veith, 1770. (J. Chr. L. Haken), Berlin 1794. G. Waltz, München 1891. — Neugriechisch: Leyden 1627. — Holländisch: Glazemaker, Amsterdam 1643. — Polnisch: W. Potocki, Warschau 1697 (Leipzig 1728, Posen 1743). — Schwedisch: J. Malmborg, Stockholm 1740, J. Ehrenström, ibid. 1741. — Dänisch: Paus, Kopenhagen 1744. — Ungarisch: aus dem Nachlass des Tafelrichters Anton Fejér, Erlau 1792. Alexander Boér von Kövesd (verkürzt), Klausenburg u. Hermanstadt 1792.

4. Paraenesis. Ungarisch: vom Minoriten Hiob Herczer, Miskolcz 1817.

III. Unsichere Attributionen.

(S. Katalog der Pariser Nationalbibliothek.)

1. In laudes Bohemorum bellatorum principum (Signé J. B.), s. l. 1617. 8°. 5 pp. (Mir unbekannt; Barclays Begeisterung für die böhmische Erhebung im Jahre 1617 will mir nicht einleuchten.)

2. De rebus Britanniae novis J. Barclei ad suos gentiles epistolae. Francopoli ex off. Martiniana, s. a. 8°. 46ff. Es sind sieben Briefe eines englischen Katholiken und Theologen im Interesse der katholischen Sache in England und Schottland: „*Paucas dabit*, sagt das Vorwort, *hic libellus epistolas, ante aliquot menses diverse primum et separatim missas a viro Theologo in Britanniam.*“ Im zweiten Brief wird König Karl erwähnt: „*ite Angeli veloces ... et Carolum regem serenissimum, quem manet (si vult) haec gloria, ad hoc nobile operae pretium impellite.*“ Der fünfte Brief spricht von Ludwig XIII.: „*nec unquam plene civitates in Regis protestatem redierunt a tot annis, donec exeuntis captivitatis hujus Brittanicae anno septuagesimo, Ludovicus XIII. ... rebelles novatores egregie domuit.*“ Es handelt sich um die den Protestanten gewährten festen Plätze; es ist mir (ausser dem Zusammenhang) nicht ganz klar, ob der Briefschreiber von ihrer Wiederabnahme als einem gegenwärtigen, oder nicht eher als von einem bereits länger verstrichenen Ereignis spricht. Das siebzigste Jahr „der englischen Kaptivität“ liesse sich, von der Uniformity bill (1562) an gerechnet, als das Jahr 1632 feststellen. Soviel ist also gewiss, dass die Briefe nach Karls Thronbesteigung (1625) geschrieben wurden, vermutlich noch vor Ludwigs XIII. Tod (1643), vielleicht 1642, als der Kampf schon hell entbrannt war in England. Auf keinen Fall kann das Buch von unserem Joh. Barclay stammen.

3. Virtus vindicata, sive Polieni Rhodiensis satyra in depravatos orbis incolas. S. l. 1617. 12°. 269 pp. (Auch im Katalog des British-Museum Barclay zugeschrieben.) — Widmung: *Serenissimo necnon (!) christianissimo principi Ludovico XIII., Galliarum et Navarrae regi inclyto. — Lectori invido Salutem negat Polienus.* Darin heisst es u. a.: „*si tamen ... adhuc ita juvenis (sum), ut pene quartam viderim Olympiadem.*“ — *Polienus Samuano suo salutem denuntiat. ... Vale. Helenopoli Id. Decembr. anno a redempto homine*, 1616. — Der blinde Dichter Thamyras oder Polienus von Rhodus erzählt, wie ihm Apollo das Augenlicht zurückgibt, wie er dann vom Sohn einer Schankwirtin, Cliton, geleitet, die Städte Helenopolis, Neapel, Babylon, Gomorrha besucht und die Sitten der Menschen beobachtet. — Alles dies weist auf einen recht jugendlichen Nachahmer des *Euphormio.*

(Die Mitteilungen über die beiden Werke verdanke ich Herrn Dr. J. Horváth, der die Freundlichkeit hatte, dieselben für mich in Paris einzusehen.)

Ossians Einfluss auf Byrons Jugendgedichte.[1])

Von **Friedrich Wilmsen.**

Im 23. Bande der *Englischen Studien* hat Schnabel einen Aufsatz über *Ossian in der schönen Litteratur Englands* veröffentlicht und darin auch ein kleines Kapitel über *Ossians Einfluss auf Byron* geboten. Jeder, der die Äusserung von Phelps *(Ris. of the Rom. Mov.* S. 153): „*Ossian points as directly to Byron as the chivalry and ballad revivals to Scott ... In Byron's poetry — sincere or feigned — we see constantly manifest the Ossian feeling*" zutreffend findet, wird Schnabels Aufsatz mit grosser Spannung zur Hand nehmen. Aber die Ausbeute des Abschnittes über Byron ist recht gering, was man nach den ins Einzelne sich vertiefenden, anscheinend recht gewissenhaften Ausführungen Schnabels über Chatterton nicht einer mangelhaften Behandlung des Stoffes zuschreiben möchte. Eine solche liegt jedoch vor, wenn ich nicht das Resultat meiner Untersuchung zu hoch einschätze. Allerdings bin ich in der günstigen Lage gewesen, einige Daten zur Verfügung zu haben, die Schnabel noch nicht bekannt sein konnten.

Unter *Byrons Jugendgedichte* rechne ich alles, was uns von ihm an Versen bis zum Juni 1809 (Abreise von England) erhalten ist. Sie sind mein Hauptmaterial. Daneben werde ich versuchen, aus Byrons *Briefen und Tagebüchern* Nutzen zu ziehen. Leider bieten diese keinerlei ästhetische Betrachtungen über Ossian, dessen Name mir nur scherzweise in einem Briefe aus Italien begegnet ist; dagegen werden sie für die Chronologie der Gedichte sehr schätzenswerte Dienste leisten. Was wir

---

[1]) Bei der vorliegenden Arbeit, die ich einer Anregung des Herrn Professor Brandl verdanke, sind folgende Werke benutzt worden: Byron, ed. by G. E. Coleridge, London 1899 ff. — Campbell *Poetical Works*, ed. by the Rev. Hill, London 1838. — Coleridge. — Crabbe (*Poets and Poetry of the Century,* ed. Miles). — Gray (*Lansdowne Poets*, London, Warne). — Milton, Globe ed. — Moore *Poetical Works*, Paris 1841; — *Life and Letters of Lord Byron* 1830. — Ossian (Tauchnitz; zu Grunde gelegt ist die Ausgabe von 1774). — Pope (Tauchnitz). — Thomson, Aldine ed. — Beers, *A History of English Romanticism.* — Phelps, *Rising of the Romantic Movement*, Boston 1898. — Schnabel, *Englische Studien* XXIII. — *Dictionary of National Biography.*

in den Briefen Byrons vergeblich suchen, tritt uns in einem Dokument entgegen, von dessen Vorhandensein Phelps' Buch Kunde gegeben hat: Es ist eine Ossian-Ausgabe in 2 Bänden mit Randbemerkungen von Byrons Hand. Dies Buch war früher Eigentum von Charles Summer U. S. Senator from Massachus. und befindet sich jetzt in der Bibliothek des Harvard College in Cambridge U. St. Herr Prof. Phelps hat mir in liebenswürdigster Weise seine Unterstützung geliehen und mir eine Abschrift dieser Randnoten zukommen lassen. Es sei ihm auch an dieser Stelle herzlichst Dank gesagt.

Ich versuche zunächst, eine chronologische Liste der von mir herangezogenen Gedichte aufzustellen, um daran das Eintreten und Wachsen Ossianischen Einflusses zu beobachten. Viele Gedichte tragen ein Datum. Die übrigen gehören zum grössten Teil zu einer der vier Sammlungen, in denen Byron die Erstlinge seiner Muse veröffentlicht hat, nämlich

Fugitive Pieces	Dez. 1806	jetzt alle meist als *Hours of Idleness* zusammengefasst.
Poems on Various Occasions	Febr. 1807	
Hours of Idleness . . .	Juli 1807	
Poems Original and Translated	März 1808	

Unter dem Vorbehalt einer weiteren Begründung nehmen wir nun zunächst an, dass die Reihenfolge des Erscheinens auch die der Entstehung der betreffenden Gedichte sei. Dann erhalten wir folgende Tabelle, in der die nicht von Byron selbst herrührenden Daten mit Fragezeichen versehen sind:

Fugitive Pieces	*Fragment*	**1803**
	On leaving Newstead Abbey	**1803**
Nachlass	*Ossian's Address to the Sun*	**1805**
Fugitive Pieces	*To a beautiful Quaker*	**1806**
	The Tear	26. Okt. **1806**
Poems on Various Occasions	*Childish Recollections*	1806 (?)
	Love's last Adieu	1806 (?)
	Elegy on Newstead Abbey	1806 (?)
	Common Lot	**1806**
Hours of Idleness	*Nisus and Euryalus*	1807 (?)
	Calmar and Orla	**April 1807** (s. S. 129).
	Oscar of Alva	1807 (?)
	Lachin y Gair	1807 (?)
	To Romance	1807 (?)
	To Edward Noel Long	1807 (?)
Poems Origin. and Translat.	*When I roved a young Highlander*	1807 (?) od. Anfang 1808
	I would I were a careless Child	

Später veröffentlicht	*Farewell to the Muse*	1807
	To an Oak	1807
	The Adieu	1807

Ich will nun im ersten Teile meiner Ausführungen versuchen, den *Einfluss Ossians auf Byron bis etwa Ende 1806* darzustellen. Die frühesten Zeilen von Byrons Hand stammen aus dem Jahre 1802. Sie sind durchtränkt mit der Melancholie des *Country Churchyard;* von Ossian ist nichts darin zu spüren. Dagegen gehören dem Jahre 1803 einige Gedichte an, die uns hier interessieren.

I. Einflüsse Ossians auf Byron 1803—1806.



A Fragment.

Die ersten vier Verse dieses Gedichtes sind ganz Ossianisch:

When, to their airy hall my father's voice
Shall call my spirit, joyful in their choice;
When, pois'd upon the gale, my form shall ride,
Or, dark in mist, descend the mountain's side ...

Hier liegen zwei Motive vor: a) Der Vater ruft seinen Sohn aus dem Leben ab. b) Der Geist des Toten schwebt über das Land dahin.

Zu a) sind besonders zwei hochpoetische Stellen aus Ossian anzuführen. *Temora* IV (Tauchnitz 339): Sulmalla ist tief in Gram versunken und sehnt sich nach dem Tode. Da kommt ihr der Gedanke: *The ghosts of fathers call away the souls of their race, while they behold them lonely in the midst of woe. Call me, my father, away.* — Die zweite Stelle ist noch eindrucksvoller. Sie begegnet in *Berrathon.* In den vorangehenden Liedern haben wir den Sänger durch seine Jünglings- und Mannesjahre begleitet und hören ihn nun, den einzigen Überlebenden von all den Helden Fingals, den erblindeten, weisshaarigen Greis also singen: *There is a murmur in the heath! the stormy winds abate! I hear the voice of Fingal. Long has it been absent from my ear! Come, Ossian, away, he says. Fingal has received his fame. ... our fame is in the four grey stones. The voice of Ossian has been heard. ... Come, Ossian, come away, he says; come fly with thy fathers on clouds ... I come ... thou king of men! ...*

Wollten wir wagen zu behaupten, dass Byron eine bestimmte Stelle im Sinne gehabt habe, so spräche manches für jene Stelle aus Berrathon. Der Ausdruck *airy hall* den wir bei Byron finden, kommt zwar bei

Ossian häufiger vor (*Croma* 2: *Open your airy halls, o fathers of Toscar of shields;* ferner Tauchnitz: 324, 36. 337, 22), aber auf den wenigen Seiten des *Berrathon* dreimal: *The lesser heroes, with a thousand meteors, light the airy hall — My fathers shall hear it in their airy hall. — Strike the harp, ye winds! Bear the mournful sound away to Fingal's airy hall.* (Tauchnitz: 375, 34. 380, 36. 381, 5). — Byrons '*poised upon the gale my form shall ride*' erinnert an das '*fly with thy fathers on clouds*' in der oben citierten Stelle aus Berrathon.

b) '*When poised upon the gale my form shall ride.*' — Dieses Motiv, von dem wir bei Byron noch öfter zu reden haben werden, ist eines der häufigsten und eigentümlichsten in den Gedichten Ossians: Wind, Nebel, Wolken sind gleichsam die Rosse für die Geister toter Helden. Diese Geister wohnen in Höhlen auf den Höhen ihrer Heimat. Von dort fliegen sie über das Land dahin, um liebgewordene Stätten zu besuchen, um ihre Söhne kämpfen zu sehen, ihnen vor oder während der Schlacht zu erscheinen und sich mit lautem Ruf in das Handgemenge zu mischen. Es ist in der Tat überflüssig, hierfür bestimmte Stellen anzuführen; auf jeder Seite treffen wir diese Vorstellungen an. Wir citieren einiges, um zu zeigen, dass auch Byrons Ausdruck Ossianisches Gepräge hat. Man findet nur selten Schilderungen bei Ossian, in denen nicht Wörter wie *dark* und *mist* häufig begegnen. Er liebt dunkles Kolorit, verschwommene Linien.

Hier folgen einige Stellen, die auf Byrons Fragment hinweisen: 132, 9: *Spirits may descend in darkness.* 368, 24: *They retired again in mist.* 196, 5: *Lumon came forward in his mist.* 318, 35: *They called him to the hills of his land. We heard them in the mist.*

On leaving Newstead Abbey.

Das Gedicht trägt als Motto eine Stelle aus Ossians *Carthon*: *Why dost thou build the hall, son of the winged days? Now thou look'st from the tower, but a few years and the blast of the desert comes and howls in the empty court.* Daraus auf Ossianischen Einfluss im Gedichte selber zu schliessen, würde voreilig sein, da zufolge einer Anmerkung in der neuen Byron-Ausgabe von Coleridge die Carthonstelle erst in der dritten Auflage, d. h. erst im Jahre 1807, als Motto hinzugekommen ist.

Sehen wir uns also das Gedicht selbst an; die ersten beiden Strophen lauten:

Through thy battlements, Newstead, the hollow winds whistle;
Thou, the hall of my fathers, art gone to decay;
In thy once smiling garden, the hemlock and thistle
Have chok'd up the rose which late bloom'd in the way.

Of the mail-cover'd Barons, who proudly to battle
Led their vassals from Europe to Palestine's plain,
The escutcheon and shield, which with every blast rattle,
Are the only sad vestiges now that remain.

1. Die erste Zeile lautet in den *Fugitive Pieces*, also in der älteren Fassung: *Through the cracks in those battlements loud the winds whistle.* Das Ossianisch klingende *hollow* (281, 12: *His voice was like the hollow wind in a cave.* 241, 18: *A thousand ghosts shriek at once on the hollow wind)* ist demnach erst im Jahre 1807, wo Byron, wie wir unten sehen werden, von Ossian beherrscht war, in den Text gekommen.[1] — *The winds whistle: warring winds* und *whispering winds* finden sich vor Ossian häufig genug; *whistling winds* seltener. Schmidt citiert aus Shakespeare: Mids. II. 186 und H. 4 A V. 1, 5. Phelps citiert bei anderer Gelegenheit aus Upton: *A New Canto of Spencer's Fairy Queen* 1747: *The silken sails sung in the whistling wind.* Bei Ossian hingegen begegnet dieser Ausdruck uns buchstäblich auf jeder zweiten Seite, so auch in jener Stelle, aus der Byron das Motto nahm. Er liess indessen den Schluss des Satzes: . . . '*and whistles round the halfworn shield*' fort, offenbar weil der „pfeifende Wind" im Anfange seines Gedichtes verwendet ist. — *Hall of the fathers* ist Ossians ständige Umschreibung von Haus, Wohnsitz usw. '*Shalt thou return to the hall of thy fathers?*' '*I am the son of Lamgal who dwelt in thy father's hall.*' '*My form is in my father's hall.*'

Es sei noch hervorgehoben, dass Garten, Rose, Schierling bei Ossian nicht vorkommen, um so häufiger die Distel, die aber schon vor ihm zur Ausmalung von Verödung diente (z. B. *Henry* V. 5, 2).

2. In der zweiten Strophe interessiert uns das Motiv der im Winde klirrenden an der Wand hängenden Waffen; eine wehmütige Erinnerung an die Vorfahren! Auch bei Ossian sind die Wände der Hallen in dieser Weise geziert (282, 24. 179, 5. 178, 30. 169. 200, 7; cf. Scott *Lay* C. 1). Auch er lässt die Waffen im Winde klirren und ruft durch den Gegensatz zwischen ihrem monotonen Liede und der im übrigen herrschenden Grabesruhe dieselbe melancholische Stimmung hervor, wie Byrons

[1] Es sei nicht verschwiegen, dass obige Stellen für *hollow winds* die einzigen sind, die ich bei Ossian gefunden habe. Auch verwenden frühere Dichter den Zug. Alex. Schmidts Lexikon nennt eine Stelle bei Shakespeare, Henry IV. Bei Pope findet es sich in einigen Versen, die Ossians Schilderung Balcluthas beeinflusst haben könnten: *Windsor Forest: The level'd towns with weeds lie cover'd o'er. The hollow winds through naked temples roar. The fox* (!) *obscene to gaping tombs retires* (*Carthon: The fox looked from the window*). Thomson: *A Hymn: hollow whispering gales.* Später bei Campbell: *Pleasures of Hope* (1798) II, 364 *In hollow winds he hears a spirit moan.*

Gedicht. Ausser der eben angeführten Stelle, der das Motto entnommen ist, seien erwähnt: *Cuthullin* zu Anfang: *Is the wind on the shield of Fingal or is the voice of past times in my hall*, und ferner: 370 (Anfang von *Conlath and Cuthona)*: *But Ossian did hear a voice! Who art thou, son of night? . . . The midnight wind is in my hall. Perhaps it is the shield of Fingal that echoes to the blast. It hangs in Ossian's hall.*

Wir kommen nun zu dem Ganzen, das die beiden ersten Strophen darstellen: Ruinen sind bei Ossian keineswegs häufig, wiewohl man das nach dem Charakter seiner Dichtungen erwartet. Unter den wenigen Stellen, die man anführen könnte, befindet sich jedoch eine berühmte Schilderung von erlesener Schönheit, die offenbar auf Byron einen tiefen Eindruck machte, da er jenes Motto zu der *Elegy* dorther nahm. Diese Stelle steht in *Carthon*, über dessen Schluss Byron zwei Jahre später eine Paraphrase verfasste.

I have seen the walls of Balclutha, but they were desolate. The fire has resounded in the hall and the voice of the people is heard no more . . . The stream of Clutha was removed from its place by the fall of the walls. The thistle shook there its lonely head, the moss whistled to the wind. The fox looked from the window, the rank grass of the wall waved round its head — Why dost thou build the hall, son of the winged days? Now thou lookest from the tower, but a few years and the blast of the desert comes, it howls in the empty court and whistles round the half worn shield.

Stimmungsvolle Melancholie wird niemand dieser Stelle absprechen; sollte sie Byron zu seinem ähnlich gehaltenen Gedicht angeregt haben? Es ist ferner zu berücksichtigen, dass Byron sich im Jahre 1803 wohl mit Carthon verglichen haben mag. Er war damals 15 Jahre alt, gab sich gern melancholischen Träumereien hin („Byrons Grave"), und ein jeder weiss, wie ernst man sich in solchem Alter nimmt. Wie der „letzte von Reuthamirs Geschlecht" als Jüngling das Moos seiner gefallenen Burg schaute, so besuchte Byron, auch als letzter seines Stammes (S. 142) 1803 sein Besitztum nach langer Abwesenheit.[1])

Wenn wir nun bedenken, dass ein zweifellos von Ossian beein-

[1]) Es ist wohl der Erwähnung wert, dass ausser Ossian auch Campbell Einfluss ausgeübt hat. Die dritte und vierte Zeile der *Elegy* legt das besonders nahe. Campbells Gedicht: *Lines written on a Scene in Argyleshire* führt auch den Dichter ein, der die verödete Stelle, wo das *Haus seiner Väter* gestanden hat, betrachtet. Dort finden wir auch den *Garten* und die *Rose*, die wir in der *Elegy* als nicht Ossianisch bezeichneten. Das Gedicht ist 1797 entstanden und 1800 (vgl. *Diction. of Nat. Biogr.*) im *Morning Chronicle* erschienen; Byron mag es wohl gekannt haben.

flusstes Gedicht (*'Fragment'*) demselben Jahre wie die *Elegy* entstammt, so ist nach all den oben angeführten Argumenten der Schluss gerechtfertigt, dass auch die *Elegy* der Anregung Ossians viel verdankt. Auch abgesehen von den beiden ersten Strophen glaubt man Ossianischen Geist in dem Gedankengange des Gedichtes zu erkennen. Der aus diesen Versen tönende Ahnenstolz mag gerade bei Ossian reichliche Nahrung gefunden haben, die Versicherung, den ruhmreichen Vätern nachzueifern, klingt wie ein Nachhall so mancher leidenschaftlicher Beteuerungen Ossianischer Jünglinge, der Sänger erscheint in der *Elegy* gleich nach dem Helden ganz wie in den Bardenliedern.

Die Ausdrucksweise der *Elegy* ist allerdings von der dritten Strophe an nirgends mehr direkt Ossianisch, falls wir nicht den Ausruf: *Shades of the dead!* dafür gelten lassen wollen. Diese *Schatten* sind wohl keine klassische Reminiscenz. Das sind auch nicht unheimliche Erscheinungen, Gespenster, sondern Ossians *misty forms*, die ihre alten Heimstätten besuchen. Dass Byron in jenem Ausruf Ossianisch zu reden glaubte, könnte man aus *Lachin y Gair* (S. 141) beweisen, wo er sich den Anschein giebt, Ossian zu citieren und ebenfalls sagt: *Shades of the dead. Shade* findet sich in *Temora* und anderen Gesängen oft genug: *Temora* 337, 31: *Louder still, ye shadowy ghosts!* 338, 11: *Away thou shade! to fight is mine.* 323, 23: *When the darkened moon is rolled over his head, our shadowy forms may come.*

Somit liegt schon für das Jahr 1803, wo Byron erst fünfzehn Jahre zählte, Ossianischer Einfluss vor. Namentlich das *Fragment* erwies sich als völlige Nachahmung. Für die *Elegy* ist das Beweismaterial gering. Das einzige schildernde Motiv, die Ruine, ist, wie hier hervorgehoben wurde, nicht häufig bei Ossian und bei Gray und anderen Frühromantikern reichlich anzutreffen. Phelps zitiert Denton: *Immortality: See a torn abbey wrapt in gloom appear, Scatter'd in wild confusion o'er the ground* oder *Pleasures of Melancholy* 1793: *Beneath yon ruin'd abbey's moss grown piles Oft let me sit at twilight hour of eve . . .* und anderes. Ton und Metrum der *Elegy* klingen an Campbell an, den wir ja auch in Einzelheiten wiederfanden. Immerhin glauben wir, in manchen Zügen Ossianisches Gepräge zu erkennen.

Erst aus dem Jahre **1805** ist wieder etwas Bemerkenswertes zu verzeichnen, nämlich eine Paraphrase des letzten Teiles von *Carthon:*

Ossian's Address to the Sun.

Am Schlusse hat Byron einige eigene Betrachtungen hinzugefügt. Das Versmass ist das Popesche: heroic couplets.

Es ist bezeichnend, dass es Byron beikommen konnte, Ossians Prosa in Verse und dazu in heroic couplets, die nach der Manier Popes behandelt sind, umzusetzen. Dies Antithesenversmass ist allem Ossianischen Geiste zuwider und wir können von vornherein schliessen, dass auch jetzt noch kein tieferes Verständnis für Ossian bei dem jungen Byron zu konstatieren sein wird. Ein Vergleich der Paraphrase mit dem Original im einzelnen erübrigt sich. Die beiden ersten Verse mögen zeigen, was heroic couplets aus der voll dahinflutenden Sprache Ossians machen:

Ossian: *O thou that rollest above round as the shield of my father . . .*
Byron: *O thou that rollest above thy glorious fire*
Round as the shield that graced my godlike Sire.

Bezeichnend wie die Wahl des Metrums, ist auch die Wahl des Stoffes. Jener Schluss von Carthon ist nicht spezifisch Ossianisch mit Ausnahme der letzten Zeilen: *Age is dark and unlovely; it is like the glimmering light of the moon, when it shines through broken clouds and the mist is on the hills, the blast of the north is in the plain, the traveller shrinks in the midst of his journey.* Die vorangehende Anrufung der Sonne ist durchaus biblisch gehalten (vgl. die Himmel rühmen des Ewigen Ehre) und zeigt nicht das, was sonst gerade so charakteristisch für Ossian ist: eine konkrete schottische Landschaft; dem wahren Ossian, der uns Berg und Tal, Wald und Feld, Strom und Meer seiner Heimat so eigenartig beschreibt, ist Byron noch nicht näher getreten. Überhaupt enthalten Byrons bisherige Gedichte, abgesehen von wenigen Reminiscenzen aus Gray, keinerlei Naturschilderung. Wohl besass der Jüngling reges Naturgefühl: er erzählt selbst, wie er 1803 während eines Aufenthaltes in Bath jeden Abend hinauswanderte, um die Malvern Hills, von der Abendröte bestrahlt, in der Ferne liegen zu sehen. Aber noch wirkt die Natur nicht auf seine Poesie, weil sie noch nicht wie in späteren Jahren, seine Zuflucht, seine Vertraute ist, und gerade auf dem Gebiete der Landschaftsschilderung hätte ihn Ossian am meisten anregen können. Im August 1805 schreibt er an einen Freund, der eine Reise nach den Hochlanden plant. Er schwärmt dort von seinen Erinnerungen und von dem schönen Anblick des Loch na Gar, ohne an Ossian zu erinnern: genau zwei Jahre später wird er Schottland im Briefe nicht nennen, ohne auf Ossian anzuspielen, und den Loch na Gar wird er mit Farben malen, die seinen Lehrmeister deutlich genug verraten werden.

Für die Paraphrase ist noch zu bemerken, dass naturgemäss einige Ossianische Wendungen sich eingestellt haben. Wir erwähnten schon

den häufigen Gebrauch von *dark;* ebenso ist es eine Eigentümlichkeit Ossians, das Wort *soul* viel zu verwenden, als Umschreibung (*my soul* statt *I* usw.) oder für das doch sonst übliche *heart.* '*Dark soul*' dient häufig zur Bezeichnung eines geängstigten, traurigen, aber auch manchmal eines schlechten, bösen Herzens. Byron gebraucht im ersten Sinne: *dark is the night but darker is my soul.* Aus Ossian seien angeführt *Temora* VIII (364, 21): *It was then the tears of the king came down, and his soul was dark; Berrathon* (377, 27 resp. 378, 16): *Was my soul dark with thy death? . . . but his soul was dark.* Auch der Ausdruck '*wings of the winds*' findet sich bei Ossian sehr häufig: *Berrathon* (377, 10): *The winds departed on their wings. Sul-Malla* (201, 27): *They mixed in echoing fray, like the meeting of ghosts in the dark wing of winds* usw.

Was sonst von Gedichten des Jahres 1805 zu sagen wäre, beschränkt sich durchaus auf Herausheben vereinzelter Wörter und Wendungen, die zudem durch zahlreiche Vermittler an Byron gekommen sein können. Wenn wir z. B. in '*To Dorset*' lesen '*dark-blue deep*' und '*To gleam the lambent meteor of an hour*', so wissen wir sofort, wo diese Ausdrücke bis zum Überdruss häufig vorkommen. Aber wer wird auf *Cath-Loda* 133, 16 verweisen wollen: *No falling fire was he, that is only seen, and then retires in night, no departing meteor was he that is laid so low,* wenn auch '*meteor*' in genau demselben Sinne wie in '*To Dorset*' verwendet ist? Das Wort kommt schon vor Ossian im '*Bard*' von Gray vor. Dieselbe fast uninteressante Lage der Dinge herrscht noch für das nächste Jahr: **1806**. Auch hier begnügen wir uns mit dem Hervorheben vereinzelter Stellen.

Von den anzuführenden Gedichten trägt nur eins ein authentisches Datum.

The Tear: *But he raises the foe when in battle laid low.* Dieser eigentümliche Ausdruck kommt zwar vor Ossian vor [z. B. Home, Douglas II. 1, 13 (1756)], prägt sich aber wohl nur dem Ossianleser ein, denn hier finden wir ihn ungemein häufig; es ist nicht verwunderlich, dass wir ihn dann bei allen Bewunderern seiner Lieder wiederfinden, so bei Burns, Coleridge und auch Byron. — Auch *soft sigh* klingt Ossianisch, z. B. 149, 24 *Such were his words, resolved to fight. The soft sigh of Utha was near.*

Love's last Adieu: *he retires with the blast.* Häufige Anklänge bei Ossian: 338, 6: *Ye retire in your blasts.* 227, 21: *Like the darkened moon he retired in the midst of the whistling blast.* 294, 6: *He retires in his blast with joy.*

Prayer: *My soul is dark* s. oben.

To a beautiful Quaker: *rising sighs* 334, 335, 339 usw.

Common Lot: *The hero rolls the tide of war* cf. Ossian 252, 17: *They came and saw the tide of war.* 327, 27: *Wide he drew forward the war, a dark and troubled wave.* 339, 8: *The battle is rolled before thee, like a troubled stream.* Vielleicht klang Byron ins Ohr: Scott: *Lay, Introd.*: *The ponderous gate and massy bar Had oft roll'd back the tide of war.* — *'meteor'* s. S. 127.

Elegy on Newstead Abbey: *shades* s. S. 125. — *sighing weeds* unzweifelhaft von Ossian eingegeben, wenngleich Ossian gewöhnlich sagt: der Wind seufzt im Moor, Gras usw.

Childish Recollections: *sighing weeds* s. oben.

Remembrance: *wintry blast* cf. Ossian 222, 6: *Their noise is like the blast of winter*, und öfter.

II. Ossian und Byron im Jahre 1807—1808.

Wenn wir die Gedichte betrachten, deren Entstehung wir vorläufig ins Jahr 1807 gesetzt haben, so fällt uns sofort eines auf, was zu dem Ergebnis der bisherigen Ausführungen in Gegensatz steht. In diesen Gedichten macht sich ein starker Strom Ossianischer Poesie geltend; eine Menge uns von Ossian her wohlbekannter Bilder, Anschauungen und Vorstellungen drängt sich auf und sagt uns, dass Byron sich aufs neue und zwar diesmal eingehend mit Ossian beschäftigt haben muss. So findet sich denn auch unter diesen Gedichten eine offene Nachahmung Ossians. Wie das Symbol einer inneren Wandlung muss es erscheinen, dass Byron die Episode von Nisus und Euryalus, die jener *Imitation* zu Grunde liegt und die er in Popes Metrum wiedergegeben hatte, plötzlich wenige Tage später (s. u.) in Prosa, in engster Anlehnung an den Ossianischen Stil erzählt. Auch sonst sind zahlreiche Beweise einer erneuten Beschäftigung mit Ossian vorhanden. Jetzt erhält jede der beiden Elegien auf Newstead, die in den beiden ersten Auflagen gedruckt waren, ihr Ossianisches Motto. Ferner sind einige Briefstellen von grossem Interesse. Im Anfang August schreibt er seiner Schwester: *Alexander . . . took his departure for the blessed seat of dark rolling winds.* Hier finden wir, was wir 1805 vermissten: Schottland und Ossian gehören zusammen. Wenige Tage später schreibt er, dass er eine Reise nach den Hochlanden beabsichtige, und fährt fort: *I mean to collect all the Erse traditions, poems etc. and translate or expand the subject to fill a volume, which may appear next spring under the denomi-*

nation of 'Highland Harp' or some title equally picturesque. Doch diese Zeugnisse stammen vom August 1807, sind also einen Monat jünger als die dritte Auflage, in der sich jene *Imitation* findet. Sie beweisen daher nur die Dauer des durch die dritte Auflage bekundeten Interesses an Ossian. Wann aber hat diese erneute Beschäftigung mit Macphersons Veröffentlichungen begonnen? „Nach der Fertigstellung der zweiten Auflage" lautet die Antwort, wenn man die zweite und dritte Auflage vergleicht. Diese wichtige Folgerung ist gestützt durch zwei Tatsachen:

Die erste Tatsache verdanken wir der neuen Gesamtausgabe Byrons von der Hand Coleridges und Protheros: Es ist ein Brief, der dem Herausgeber selbst zu spät zugegangen ist, um ihn an gehöriger Stelle einzureihen. Er steht, in eine Anmerkung versteckt, im zweiten Band der Letters S. 19, ist in Southwell geschrieben am 16. April 1807, gerade zu der Zeit also, aus der wir ein direktes Zeugnis brauchen, und enthält folgende Stelle: *Nothing detains me here but the publication which will not be complete till June. About twenty of the present pieces will be cut out and a number of new things added. Amongst them a complete Episode of Nisus and Euryalus from Virgil, some Odes from Anacreon . . . My last production has been a poem in imitation of Ossian, which I shall not publish having enough without it.*

Die zweite Tatsache ist nicht minder wichtig: es ist eine **aus dem Besitz Byrons stammende Ossian-Ausgabe vom Jahre 1806** auf uns gekommen (s. o. S. 120). Sie enthält **Randnoten** von der Hand des Dichters:

Am Anfang von Band I.

The early and uncultivated periods of society in which the age of Ossian must doubtless be ranked, were most favourable to the display of original poetical genius. Such a period will always be found to have the happiest influence on sentimental and descriptive poetry whether sublime or pathetic though it must likewise be granted that civilized life will for the most part introduce a greater variety of incidents and character into poetical composition.

Auf Seite 194 vol. I (Tauchnitz S. 157) sind die Zeilen *Why dost thou build the hall* usw. in Anführungszeichen gestellt und unterstrichen. Dazu bemerkt Byron:

This striking and beautiful sentiment is the natural dictate of that contemplative disposition united with that melancholy which distinguishes every great genius and which seems so remarkably to have distinguished the character of Ossian.

Auf Seite 203 vol. I (Tauchnitz S. 162) bemerkt er zu den Zeilen: *King of Morven, Carthon said, I fall in the midst of my course* usw.:

In this passage the very circumstances are touched on which are most powerful in exciting commiseration of his unhappy fate — his youth, his falling in an unknown land, in the beginning of his fame — his being the last of his race and above all the affecting consideration of the husband of Moina lamenting his untimely death.

Am Ende von Carthon S. 205 (Tauchnitz S. 164) steht folgendes:

Our sympathy is strongly excited in favour of the amiable brave and generous Carthon who has fallen by the hand of his unknown father.

That the Poet possesses the talent of raising to a great degree both the tender and more violent passions of the mind by his sentiments as well as his descriptions will not be questioned by those who are themselves possessed of the smallest share of sensibility and have read his poems with any measure of attention. These indeed are almost constantly addressed to the affections and to the heart over which he maintains an absolute and uncontrolled power.

Am Ende von Band I ist das Gedicht: *Ossian's Address to the Sun* aufgezeichnet, das oben besprochen ist. Es steht in Coleridges neuer Ausgabe.

Im Band II finden wir zu Anfang von Fingal:

The portrait which Ossian has drawn of himself is indeed a masterpiece. He not only appears in the light of a distinguished warrior generous as well as brave and possessed of exquisite sensibility, but of an aged venerable bard subjected to the most melancholy vicissitudes of fortune, weak and blind, the sole survivor of his family, the last of the race of Fingal.

The character of Fingal, the poet's own father, is a highly finished one. There is certainly no hero in the Iliad or the Odyssey who is at once so brave and amiable as this renowned king of Morven. It is well known that Hector, whose character is of all the Homeric heroes the most complete, greatly sullies the lustre of his glorious actions by the insult over the fallen Patroclus. On the other hand the conduct of Fingal appears uniformly illustrious and great, without one mean or inhumane action to tarnish the splendour of his fame. He is equally the object of our admiration, esteem and love.

S. 23 bis 25 von vol. II (wohl nach dem III. Buch des Fingal) finden sich folgende Bemerkungen:

One of the most consummate characters which the past has exhibited is that of Connal. This hero is the Ulysses of Ossian, though he is a far more complete character than the Grecian chief. Like him he is

distinguished by his profound wisdom, by his cautious prudence and by his calm temperate valour. But he is free of that cunning and artifice which so much distinguish Ulysses and which rather diminish than aggrandize the true hero.

Ossian's female characters are less distinctly marked. It was unnecessary to draw their pictures at full length, not being engaged in the active scenes of life, except when they sometimes attend their lovers in disguise. The poet however has hit off some striking features even of these. How happily for instance has he characterised his own mistress, afterwards his wife, by a single epithet; expressive of that modesty, softness and complacency which constitute the perfection of feminine excellence: 'the mildly blushing Evirallin'.

Am Ende von Vol. II:

I am of opinion that though in sublimity of sentiment, in vivacity and strength of description Ossian may claim a full equality of merit with Homer himself, yet in the invention both of incidents and characters he is greatly inferior to the Grecian bard. This inferiority however evidently proceeds from the different periods of society in which these poets lived. Though the age in which Homer wrote his Iliad was far from being polished — yet were the arts of civility much farther advanced than they were in the age in which Ossian composed Fingal and Temora and therefore it must have been easier for Homer to present us with a variety of characters which he might have partly copied from life — partly created and partly derived from tradition, a source which in Greece could have supplied him with greater abundance both of incidents and characters for the conduct of an epic poem than it could have done for Ossian who had no materials for his imagination to work upon, excepting what he collected from his own observations and from the songs of preceeding bards, either or both of which could afford little variety of characters or incidents in an unpolished age.

It farther deserves attention that Ossian never thought of trying the strength of his genius in the invention of the one or the other, which would by no means have corresponded with his design and if he had, it is impossible he should ever have succeeded in it as Homer has done unless he had lived in the age and country of Homer.

(Folgt die Paraphrase *Ossian's Address to the Sun* ohne den Schluss.)

Diese Randnoten entstammen, wie wir erwähnten, einer Ossian-Ausgabe vom Jahre 1806. Vermutlich sind sie in der eigentlichen Ossian-Periode Byrons, d. h. in den ersten Monaten des Jahres 1807 niedergeschrieben. Sie sagen uns, wie eingehend Byron sich zur Zeit

ihrer Abfassung mit den Bardenliedern beschäftigt, wie ernsthaft er darüber nachgedacht hat. Wenn er mehrfach von der geringen *variety of incident and character* spricht, so ist das vielleicht einer der Gründe, warum er in späteren Lebensjahren Ossian anscheinend nicht wieder zur Hand genommen hat. Aus einer Anmerkung zu *Calmar and Orla* könnte man schliessen, dass er bald nach Aufzeichnung dieser Bemerkungen, die den Glauben an die Echtheit Ossians voraussetzen, Laings Ossian-Ausgabe (1806) kennen gelernt habe. Dadurch musste ihm Ossian in gewisser Weise verleidet werden, denn er erscheint dort als geschickte Auslese aus früheren Dichtern: Laing notiert überall Stellen, von denen er behauptet, dass Macpherson sie nachgeahmt habe.

Ferner bestätigen uns die Randnoten, dass *Carthon* unseren Dichter vor allem ergriffen hat. Nächst jenem Gedicht ist *Fingal* Gegenstand seines Studiums gewesen, und hier wieder findet besonders *Connals* Charakterzeichnung seine Beachtung. Connal rät nicht aus Furcht, sondern in verständiger Beurteilung der Lage vom Kampfe mit Swaran ab, damit Fingal indessen heransegeln könne. Als man sich dennoch für die Schlacht entscheidet, kämpft er mannhaft und mindert zugleich durch klugen Rat das Mass des Unglücks, das aus jenem Beschlusse folgt. Er sorgt, dass Vorposten zur Verhütung eines Überfalles aufgestellt werden; er erzählt seine unheilverkündende Vision, obwohl er weiss, dass er nur Spott zum Dank erhalten wird; er deckt den Rückzug des Heeres und hindert später Cuthullin, dem Siege Fingals durch unnötige Beihilfe einen Teil des Ruhmes zu nehmen. Die Begeisterung, die Byron für diesen Helden bekundet, steht nicht recht in Einklang damit, dass er in seiner Imitation *Calmar and Orla* nicht Connal, sondern dessen Widerspiel Calmar verwendet. Diesem hat er allerdings auch nicht mehr als den Namen gelassen.

Das Jahr 1807 ist somit höchst bedeutungsvoll. Vielleicht regte die damals stattfindende Herausgabe der vorgeblichen Originale Ossians unseren Dichter an, sich jene Ausgabe von 1806 zu kaufen; er liest eifrig darin, und diesmal ist die Wirkung eine viel tiefere, weil sich inzwischen der Mensch Byron gewandelt hat. Durch seine Briefe geht ein Zug von Müdigkeit und von Überdruss, es regt sich die Lust zu reisen und alles Bisherige weit hinter sich zu lassen: Byrons Persönlichkeit mit all ihrer Subjektivität beginnt hervorzutreten. Diese Wandlung macht sich auch in seinen Gedichten bemerkbar: sie werden gehaltvoll, weil sie anfangen, natürlicher Ausdruck eigener Empfindung zu sein. Eine neue Periode, die erste wirklich dichterischen Schaffens hebt an, und in ihr nimmt die Natur, die bisher nur in trivialen Wendungen

auftauchte, in seinem Dichten den Platz ein, den sie nie wieder aufgeben wird. Jetzt findet die Begeisterung für den Anblick des Loch na Gar, die er in jenem Brief von 1805 ausspricht, den Weg zur dichterischen Form: *Loch na Gar* heisst eines der Gedichte, die wir gleich besprechen werden. Was hat nun plötzlich seine Zunge gelöst? Wer ist der Moses, der dem im Felsen eingeschlossenen Wasser den Ausfluss geöffnet hat? — Ossian! Das sagt uns fast jede Zeile der unten besprochenen Gedichte, ja, der Dichter sagt es selbst in einer Anmerkung zu '*When I roved*'. Byron zur Naturschilderung angeregt und sein Ausdrucksvermögen entwickelt und gesteigert zu haben, das ist der grosse und nachhaltige Einfluss, den Ossian auf ihn ausgeübt hat. Gerade er, und nicht einer der unter seinem Einfluss erwachsenen Romantiker, wurde Byrons Führer. Beide haben Neigung zu düsterer Melancholie, beiden ist *nature fairest in her features wild* (*Harold* II, 37) und der „heroische Weltschmerz“ des späteren Byron fand nirgends mehr Nahrung als bei Ossian. — Wie sehr dieser jetzt unseren Dichter gefangen nahm, zeigt sich in interessanter und auffallender Weise gleich bei

Oscar of Alva.

Die Geschichte, die den Inhalt dieses Gedichtes bildet, ist bekanntlich aus Schillers „Geisterseher“ entlehnt. Dort spielt sie in Italien; und bei Byron? In den schottischen Hochlanden. Die Begeisterung, die Schillers Roman in ihm erweckte, so dass er noch nach vielen Jahren, als er Venedig, den Schauplatz des Romans, betrat, die lebhaftesten Eindrücke bewahrte, diese Begeisterung hat ihn nicht instinktiv verhindert, vollständig das Kolorit jener in der Nähe von Neapel spielenden Episode von Jeronimo und Lorenzo zu verändern, indem er die Geschichte aus dem heiteren Süden nach dem nebligen Norden versetzte. Statt der „blauen See“ haben wir hier *ocean's sullen flow. Clan, chief, pibroch, Tartan, Claymore, Saxon spear, Highland deer, Southannon, Kenneth* deuten schon äusserlich auf das Land hin, das dem Dichter als Schauplatz vorschwebte. Aber nun schaue man die Personennamen an! Die italienischen Worte sind alle verschwunden und dafür wohlbekannte Ossianische eingesetzt. Da ist gleich der Name des Titelhelden. *Oscar*: so heisst auch Ossians heldenmütiger Lieblingssohn. — Der Name ist, nebst anderen, meines Wissens erst durch Macphersons Veröffentlichungen in Deutschland als Vorname in Gebrauch gekommen. — Ferner finden sich in *Oscar of Alva: Lora* und *Mora,* Berge, die jedem Leser von *Carthon, Cathloda, Selma, Cuthona, Fingal, Temora, Berrathon* geläufig sind, allerdings ist Mora in *Oscar of Alva* als Mädchenname verwendet.

Ehe wir in eine Untersuchung der einzelnen Strophen eintreten, schicken wir einiges Allgemeine voraus. Es ist gewagt, bei einem Dichter, der so viele Romantiker zu Vorgängern hat, wie Byron, eine bestimmte Quelle für dieses oder jenes Motiv, das sich bei mehreren nachweisen lässt, anzugeben. Zwar lässt sich in unserem Falle sagen, dass schliesslich alles, was Ossian durch besonders häufige Verwertung in Aufnahme gebracht hat und was wir infolgedessen bei allen Romantikern und somit auch bei Byron wiederfinden, auf Ossian zum mindesten indirekt zurückzuführen ist. Aber Macpherson hat doch eine ganze Anzahl von Motiven hervorragenden, vielgelesenen englischen Vorgängern entlehnt. Wer wollte also apodiktisch behaupten, dass Byron dieses oder jenes Motiv dem häufigen Auftreten bei Ossian, und nicht dem vereinzelten Erscheinen bei einem vorossianischen Dichter verdankt? Hier muss man sich mit Wahrscheinlichkeiten begnügen; man braucht aber wohl nach den Daten, die oben festgelegt wurden, nicht zu befürchten, dass man Ossian allzuviel irrtümlich zuschreiben könne. Ich habe nicht gezögert, gewisse Landschaftsmotive, um einen wichtigen Punkt herauszugreifen, auf Ossian zurückzuführen, wiewohl mir nicht verborgen geblieben ist, dass man sie schon bei Thomson finden kann. Dort treffen wir z. B. (*Autumn* 473) *craggy winding haunts,* den Giessbach (612 und *Winter* 990), den Wasserfall (*Summer* 590), das ganz Ossianisch klingende *dark brow of the cliff* (591), sowie *scarcely waving pine* und *piny forest* (*Winter* 827), dann finden wir nach Thomson allerlei bei romantischen Vorläufern z. B. Joseph Warton 1740 *The Enthusiast* (von Phelps citiert):

Yet let me choose some pine-topt precipice
Abrupt and shaggy, whence a foamy stream,
Like Arno, tumbling roars; or some black heath.

Hier scheint Ossian geschöpft zu haben, so frappant ist der Anklang. Und doch führen wir Byronsche Motive ebensowenig auf diese Stellen zurück, wie wir im *Fragment* das *airy hall* auf Thomsons vereinzeltes *airy hall* in *Winter* 896 zurückgehen lassen: die oben dargelegten chronologischen Tatsachen lassen keinen Zweifel an Ossianischem Einfluss zu, solange nicht besondere Umstände zu berücksichtigen sind.[1])

Das zuletzt Gesagte gilt nun allerdings für das Gedicht, dessen Besprechung wir unterbrachen. Allerlei erinnert so stark an das *Lay of the Last Minstrel*, dass es kaum des Auftretens des Namens *Angus* bedarf, um uns zu beweisen, dass Scott hier Vermittler von allerlei

[1]) Wir werden unten solche in Frage kommenden Stellen aus anderen Dichtern beifügen.

Ossianismen sein kann. Gleich in der ersten Strophe erinnern die friedlich im Mondenschein daliegenden Trümmer von Alva (so friedlich mild scheint Ossians Mond nur in Gleichnissen) weit mehr an den Anblick von Melrose (*L. L. M.* Canto II) als an Ossian. Nächtliche, kriegerische, mondbestrahlte Scenen, wie sie Strophe 2 zeigt, sind zwar häufig bei Ossian: *Carric Thura: The wan cold moon rose in the east. Sleep descended on the youths. Their blue helmets glitter to the beam* und anderes; aber wem fällt nicht die schöne Schilderung in *L. L. M.* Canto III ein, wo sich auch der Kontrast von friedvoller Abendstimmung und bewegter Nachtscene wie bei Byron findet? — Strophe 3: *the warrior low* vgl. S. 127. — Strophe 6: *grey towers* kann ich nicht buchstäblich aus Ossian belegen. *Gray stones* sind dagegen sehr häufig: 145, 4: *Grey stones and heaped up earth shall mark me to future times.* 324, 34: *Three stones lift their grey heads beneath a bending oak.* — Zu *tide of war* vgl. S. 127. — Strophe 7:

Why grows the moss on Alva's stone?
Her towers resound no steps of man,
— — — — — — — — — — — — —
They echo to the gale alone.

Mossy stones sind ebenso häufig bei Ossian wie *grey stones*. Aus *Carthon: Two stones half sunk in the ground show their heads of moss. — Many a green hill rises there with mossy stones and rustling grass. — I beheld the moss of my fallen walls.* — 144, 12: *the mossy walls of Sarno, where ..* 146, 24: *Carric — Thura's mossy towers.* — *Lay L. Minstrel:* I, 12: *Heavy sound That moans the mossy turrets round.*[1])

Die zweite und vierte der citierten Zeilen, zu denen S. 123 zu vergleichen wäre, lassen uns an das *echoing hall* denken, das bei Ossian ungemein häufig ist. 133, 30: *many a youth of heavy locks came to Burmar's echoing hall* oder 137, 1: *but she was distant in Loda's resounding hall.* Ossians Nachahmer hatten dies Motiv oft schon sehr wirkungsvoll verwendet. Coleridge in *Christabel:*

. . . hall that echoes still
Pass as lightly as you will.

Scott, der damals *Christabel* im Manuskript kannte, hat das Motiv häufig im *Lay:*

The arched cloister far and wide
Rang with the warrior's clanking stride. (II, 3)

vgl. ferner *Lay* III, 30; IV, 5; VI, 30.[1])

[1]) Thomson, *Summer: mossy cottage.* — *Winter: sounding hall.* — Mendez c. 1775: *moss-grown trees (Squire of Dames).* — Warton, *Pleas. of Melanch.: root of mossy trunk. — ruined abbey's moss-grown piles.*

Strophe 8 u. 9. Das hier erscheinende Motiv trafen wir schon 1803 bei Byron an. Aber diesmal bringt der im Winde rasselnde Schild nicht nur die Einsamkeit zur Anschauung: er erinnert an schaudervolle Geschehnisse, finstere, blutige Taten. Dies ist eine Benutzung des Ossianischen Motivs, die nicht ohne Vorgang bei Scott und anderen war. In Moores unheimlichem Gedicht: *The Shield* (1802?) finden wir z. B.:

While the damp boughs creak and the swinging shield
Sings to the raven spirit of night.

Ferner hat Scott bei Schilderung des nächtlichen Ganges des Abtes mit Deloraine (II, 10):

Full many a scutcheon and banner riven
Shook to the cold night-wind of heaven. —

When the eddying tempest sighs: Ossianische Vorstellungen, aber ohne sein Feingefühl vereinigt. *Sigh* passt offenbar nicht zu *eddying tempest* und findet sich auch nie so bei Ossian. — *Eddying winds: Cathlin of Clutha* 5: *They rejoice on the eddying winds in the season of the night.* 248, 19: . . . *our ghosts meet in a cloud on Cona's eddying winds.* 261, 11: *Be thy soul blest in the midst of thy eddying winds.* — Für *eddying tempests* ist mir kein Beleg aufgefallen.

Andererseits sind auch *sighing winds* sehr häufig bei Ossian, recht eindrucksvoll in Stellen wie 321, 30: *Silence darkened in the land. Blasts sighed lonely on grassy tombs.* 371: *Go with thy rustling wing, o breeze! sigh on Malvina's tomb* und öfter. *Lay of the L. Minstrel* V. 1 hat *sighing breezes.* Wenngleich wir das Motiv hier Ossian zuschreiben, wollen wir doch sein häufiges Auftreten bei Thomson erwähnen.[1])

Strophe 10. Der Name des unglücklichen Vaters heisst bei Byron „Angus". Derselbe, nicht häufige Name findet sich *L. L. M.* VI, 27.

Strophe 14: *Dusky hills of wind.* Dieser Gebrauch der Präposition *of* ist charakteristisch für Ossian. Ähnlich: *They went each to his hill of mist* oder *Red rolled their eyes of rage* oder *Starno's heart of pride.* — 145, 27: *I sit by the mossy fountain on the top of the hills of winds* oder 146, 16. Ferner 209, 3 und 6: *forlorn on the hills of winds.* — *Dusky* ist zwar häufig bei Ossian, doch auch sonst oft nachzuweisen. *Chase* und *war* sind die einzigen Beschäftigungen Ossianischer Helden, jedoch ist *urge the chase* nicht daher. *(Lay of L. M.!)*

Strophe 16:

Dark was the flow of Oscar's hair,
Wildly it streamed along the gale.

---

[1]) *Summer* 1274: *plaintive breeze.* — *Autumn* 420, 993: *sighing gale, breeze sobs.* — *Winter*: *along the moorish fens sighs the sad genius of the coming storm.*

Ossian bemüht sich stets, die Vorstellung von Personen, die genannt werden, lebhafter zu machen durch einen Zusatz, der die äussere Erscheinung der betreffenden Figur malt: sein Haar *is floating on the wind* oder *sighing in the breeze.* Das Stereotype dieses manchmal an das Angelsächsische (wod under wolcnum) erinnernden Stiles ist wohl beabsichtigt: 272, 7: *Morni sat by his side with all his gray waving locks.* 301, 20: *Oscar appeared the first, then Morni's son, Fercuth showed his gloomy form, Dermid spread his dark (!) hair on wind.* 305, 19: *There Morlath stood with darkened face. Hidalla's long hair sighs in the wind.* — *dark* vgl. S. 122 und Strophe 17.

Strophe 20. *Blue-eyed daughter:* dies Epitheton wendet Ossian häufig an, jedoch meist bei Männern. Einige Beispiele: 229, 35: *He spoke to Erin's blue-eyed chief.* 200, 2: *Blue-eyed daughter of kings.*

Strophe 27. *To chase the 'bounding' roe: bounding* ist das stehende Epitheton des Rehes. 128: *Stop with thine arrows the bounding roes of Lena.* 357, 18: *the young sons of the bounding roe.* — Auch *bark* für Schiff könnte Ossianisch sein.

Or ocean's waves prolong his stay. In Scotts Schilderung, etwa im *Waverley,* in *The Lady of the Lake* tritt die See kaum in den Gesichtskreis des Lesers. Aber bei Ossian erscheint sie zum mindesten im Hintergrunde jedes Gemäldes. *Cath-Loda:* Zeile 6: *I look forward to Lochlin of lakes, to the dark billowy bay of U-thorno. Oina-Morul:* Die Erzählung beginnt im zweiten Absatz: *In Col-corled I bound my sails* usw. Und so nötigt uns stets zum mindesten eine kurze Äusserung, die Scenerie des betreffenden Gedichtes in der Nähe der See zu denken. Bei Schiller spielt die Begebenheit zwar auf einem Landgut bei Neapel, also in Meeresnähe, und es wird erwähnt, dass Jeronimo sich öfter in einer Villa am Meere aufhielt, aber vgl. hierzu das S. 133 Gesagte.

Strophe 30: *The name of Oscar . . . rises on the murmuring gale.* Bei Pope finden wir *murmuring brooks* und *whispering winds* (bei Milton schon *whispering winds* und *waters murmuring*). Bei Ossian murmeln auch die Winde. 261, 17: *But thou passest away in thy murmuring blast.* 262, 20: *loud and distant he heard the blast murmering behind groves.* 228, 20: *the wind that murmured across thy ear* usw. Wir finden die murmelnden Winde dann bei Campbell: *Pleas. of Hope* I, 247: *breathe a deep sigh to winds that murmur low* und II, 100: *the woods and waves and murmuring winds asleep.* Monk-Lewis Originalausgabe II, 104: *murmur of the night-breeze.* — Auch die Ausdrucksweise *rise on* ist Ossianisch im eigentlichen Sinne: 148, 7: *he rose on the wind;* aber vgl. auch 144, 7: *Ye on whose souls the blue hosts of our fathers rise.*

Strophe 31; *morning's misty light.* Vgl. Ossian z. B, 337, 7: *like two columns of morning mist, when the sun rises between them.*

Strophe 40: *Fair-haired.* Häufig bei Ossian z. B. 180, 7: *for my eyes behold thee not, fair-haired Fovar-gormo,* 183, 32 usw.

Strophe 41: *Low was laid* s. S. 127.

Strophe 52: *The big tear starting as he spoke.* 326, 15: *He hides the big tear with his locks.* 151, 8: *The big tear hung in her eye.* 344, 32: *and the big tear comes down.* Wir finden *big tear* dann bei Scott. Die Übersetzung des *Wilden Jägers,* die von Byron in einer Anmerkung zur zweiten *Elegy on Newstead Abbey* (1806) erwähnt ist, hat: *While big the tears of anguish pour;* dabei ist zu bemerken, dass in Bürgers Gedicht nichts von der dicken Träne steht: es ist bei Scott eine Ossian-Reminiscenz. Auch in *Lay* I. Conclusion finden wir sie: *While the big drop filled his eye.*[1])

Strophe 63: *Loud shrieks a darkly gleaming form* sind durchaus die Ausdrücke, die Ossian für seine ghosts verwendet. 324, 1: *He dimly gleamed, like the form of a ghost.* 345, 18: *Beholdest thou not that gleaming form, a dreadful sign of death?* 368, 17: *It was the spirit of Cathmor, stalking, large, a gleaming form.* — Zu *darkly* s. S. 122. — *shriek:* 192, 29: *and the trembling ghosts of the dead fled, shrieking on their clouds.* 148, 7: *The spirit of Loda shrieked* . . . 241, 18: *a thousand ghosts shriek at once on the hollow wind.*

Strophe 65: *But his breast was bare, with the red wounds there.* Hier möchten wir gern an Ossian erinnern, dessen Geister ihre Wunden zeigen, aber gegenüber Schillers Andeutung: '. . *rief eine fürchterliche Gestalt . . . entstellt von grässlichen Wunden* . . . erscheint dergleichen zu gewagt.

Strophe 77—79:

And the gleaming form, through the mist of the storm
Was borne on high by the whirlwind's wing.

Diese Details wurden keineswegs von Schiller eingegeben. Er sagt einfach: „Mönch und Erscheinung waren verschwunden". Zu *gleaming form* vgl. Str. 63; *mist of the storm* ist nicht buchstäblich Ossianisch, aber es erinnert doch daran. — Der Wirbelwind[2]) erscheint ab und zu vor Ossian (Pope: *I know thee, love! got by fierce whirlwinds* — Gray: *Bard: regardless of the sweeping whirlwind's sway,* um von Shakespeare

[1]) Vor Ossian und Scott bei Thomson: *Autumn* 454: *the big round tears run down the dappled face* (des Hirsches!).

[2]) Ursprünglich wohl der Bibel entlehnt, wie bei Thomson:
Hymn: *on the whirlwind's wing* (genau wie bei Byron)
Riding sublime, Thou bidst the world adore.

ganz abzusehen), ist jedoch dort auffallend häufig verwendet worden. Natürlich dient er auch Geistern: 241, 20: *terrible as the spirit of Trenmor when it comes in a whirlwind to Morven.* 343, 8: *A whirlwind rises . . . dark eddying round the ghost of her son.* Byron fand ihn auch bei dem Ossianschüler Scott und zwar nicht nur im *Wild Huntsman,* wo der deutsche Text: Hui! schwinden Mann und Hütte vorn! dazu anregt, sondern auch im *Fireking: borne on the whirlwind the phantom retires.* Auch Lewis lässt *Monk* II, 285 seinen Lucifer auf dem Wirbelwind daherkommen.

Strophe 70: Oskar liegt tot da, *his locks are lifted by the gale.* Dieses Spielen des Windes mit dem Haar eines Toten ist eines der schönsten Ossianischen Motive. Vgl. 140: Fingal kehrt zu spät zurück: *Comala lies pale at the rock, the cold winds lift her hair. Carthon:* Die Häuptlinge umstehen den sterbenden Helden: *his hair sighed in the wind, and his voice was sad and low.*

Strophe 75: Ich wage nicht das einsame im Zwielicht dämmernde Grab als von Ossian eingegeben zu bezeichnen. Einsame Gräber begegnen dem Leser vielfach, aber das Zwielicht ist merkwürdigerweise selten. Ich habe nur notiert *Cathloda*: *The traveller sees the chiefs through the twilight from his lonely path.* Dass Byron selbst das Zwielicht als ein echt Ossianisches Motiv ansah, wird sich unten zeigen, aber es erscheint ja seit Milton häufig.

The song is glory's chief reward,
But who can strike a murderer's praise?

Die erste der citierten Zeilen erinnert uns an einen Hauptzug der Ossianischen Poesie. Mit Schiller könnte man vom Ossianischen Barden sagen, dass er an den Taten der Ahnen die Nachwelt entzündet und „ein unbestochener Wächter im Vorhof der Unsterblichkeit“ sitze. Cuthullin stirbt heiter, denn: *my name is renowned, my fame in the song of bards.* Fingal tröstet Carthon im Sterben, indem er sagt: *my bards are many, o Carthon, their songs descend to future times.* Die Geister der Toten finden nicht eher Ruhe, als bis ein Barde an ihrem Grabe gesungen hat. Die schlimmste Demütigung, die Foldath für Fingal ersinnen kann, ist: *he shall be without his song.* Es ist das grosse Lebensziel, das allen Ossianischen Helden vorschwebt: zu sorgen, dass der eigene Ruhm in den Liedern der Barden weiterlebe. Aber die Barden feiern nur diejenigen, die ausser der Tapferkeit auch sonstige Tugenden haben. Die Bösen, die *dark in soul*, werden vom Heldenliede

---

Winter 270: *of the whirlwind's wing*
Sweeps off the burden of whole country plains.

ausgeschlossen. So der grausame Cairbar. Wie in Bezug auf Allan in der zweiten Zeile oben, so heisst es in Bezug auf Cairbar: *His soul has been dark and bloody . . . What could the bards say in Cairbar's praise?* Wir mögen den Schluss des Gedichtes *Oscar of Alva* als einen Niederschlag der angedeuteten Ossianischen Anschauungen ansehen.

Damit verlassen wir dieses interessante Gedicht, an dem besonders das Eindringen der Landschaftsschilderung hervorzuheben war, wenngleich sie sich eben erst ankündigt. Sie tritt in den Vordergrund in einer Gruppe von Gedichten (*Lachin y Gair; When I roved a young Highlander; I would I were)*, zu der wir nunmehr übergehen.

Sehr bezeichnend ist — wir erwähnten dies schon kurz — wie in diesen Gedichten bald das subjektiv-sentimentale Empfinden des Dichters sich hervordrängt; noch nicht in *Lachin y Gair,* aber schon in *I would I were,* das wahrscheinlich ein halbes Jahr später entstand, tritt die Persönlichkeit Byrons in der später üblichen Weise hervor, z. B.:

Fain would I fly the haunts of men —
I seek to shun, not hate, mankind.
My breast requires the sullen glen,
Whose gloom may suit a darken'd mind.

Hier, in dem Ausdruck des persönlichen Verhältnisses zur Natur, wird zuerst der Genius Byrons vernehmbar, hier beginnt seine Poesie.

Zwar malt unser Dichter zunächst die Natur nur mit Ossian's Farben, ohne eigene Beobachtungen hinzuzufügen, wenn er von den weissen Berggipfeln spricht, von den zackigen Bergwänden, um die Ungewitter, Nebelstürme rasen, von denen schäumende Giessbäche niederströmen, oder wenn er die Felsen erwähnt, um die die Wogen brüllen, oder die Klippen, die die dunkelblaue See bespült, oder wenn er von der Berghöhle spricht und der dämmrigen Weite; aber durch das Ganze geht ein Hauch voller Empfindung (S. 134 ff.).

Im einzelnen bemerken wir folgendes:

Lachin y Gair.

Strophe 1: *Snow flake* vgl. *Carthon* 157, 4: *flaky snow — round their white summits though elements war,* cf. z. B. 221, 4: *the dark shady steep of Cromla, when the thunder is travelling above,* oder *the blast of winter, on the sides of the snowheaded Gormal.* — *Pine* ist einer der wenigen bei Ossian vorkommenden Bäume, die mit Namen genannt werden. 216, 7: *His spear is a blasted pine.* 231, 11: *as fire in the pines of a hundred hills.*

Strophe 3: Die ersten zwei Zeilen:

"Shades of the dead! have I not heard your voices
Rise on the night-rolling breath of the gale?"

sind durch Anführungszeichen als Citat gekennzeichnet und sollen offenbar aus Ossian stammen. *Night-rolling* und *breath of the gale* habe ich nicht gefunden und meine Vergleichung der voneinander abweichenden Ossian-Ausgaben hat auch nichts ergeben; das übrige sind häufige Ossianismen. Inhaltlich vgl. S. 122. Die Form betreffend: *Shades of the dead* vgl. S. 125 — *rise on* vgl. S. 137. — Der Rest der Strophe: *the soul of the hero rejoices:* 320, 16: *the spirit of the king would rejoice* und so häufig. Vgl. S. 127. — *Rides on the wind* (S. 122); *o'er his own Highland vale* (S. 122). 191, 8: *I must fall, said Lamor, like a leafless oak . . . my ghost will be seen on my hills.* Foldath's Seele in Temora *rushes to his vale of Morven.* 318, 35: *Thrice did the bards . . . call the soul of Colgar. They called him to the hills of his land — Clouds there encircle the forms of my (!) fathers.* 139, 3: *the awful faces of other times looked from the clouds of Croma.* 189, 27: *When thou didst bend from thy cloud to hear the song of Morven's bard.* 220, 30: *Let them ride around me on clouds. — Dwell in the tempest.* 316, 2: *high dweller of eddying winds* und so häufig.

Strophe 4: *Visions foreboding* (cf. S. 132). Hier werden wir an alle jene Stellen erinnert, wo ganz in Übereinstimmung mit dem Volksaberglauben in den Hochlanden, Krieger durch Träume, Gesichte, Geister vor Gefahr gewarnt, auf ihren Tod vorbereitet werden und dergleichen. Eine sehr eindrucksvolle Vision findet sich in Carthon: *A mist rose slowly from the lake. It came in the figure of an aged men along the silent plain. The large limbs did not move in steps, for a ghost supported them in mid air. It came towards Selma's hall and dissolved in a shower of blood* (s. auch die Randnoten betreffend Connal u. vgl. S. 132). Die Erwähnung Cullodens indessen in Byrons Gedicht lässt uns an Campbells wirkungsvolle Verse in *Lochiels Warning* denken: *A field of the dead rushes red on my sight And the clans of Culloden are scatter'd in flight.* — *You rest in the caves of Braemar.* 228: *They (ghosts) rest together in their caves and talk of mortal men.* 210, 1: *In what cave of the hill shall I find the departed?* — *echoes of dark Loch na Gar: echoing Morven* 193, 7 und oft so bei Bergen.

I would I were a careless Child.

Dark-blue wave S. 127. — *Bound* findet sich stets bei Ossian, wenn von Seefahrt die Rede ist, z. B. in *Clessamors* Erzählung in *Carthon: I came in my bounding ship to Balclutha's walls of towers* und später

ganz wie bei Byron: *I bounded on the dark-blue sea.* — *mountain's craggy side.* 224: *It was on Cromla's shaggy side* usw. cf. 146, 34; 152, 37.

When I roved a young Highlander.

Morven of snow. Byron selbst deutet in einer Anmerkung auf das bei Ossian vorkommende *Gormal of snow* hin, hier nennt der Dichter also selbst einmal sein Vorbild. — *dark heath* 221, 16: *O son of Arno! ascend the hill; view the dark face of the heath.* — *dark hill* vgl. S. 122 — *heard at a distance the Highlander's song.* Ossian bedient sich dieses reizvollen *at a distance* tausendfach: *Reflected moon beams on a distant lake. no hunter at a distance is seen. The white wave is seen tumbling round the distant rock. A distant torrent faintly roars. Let the sound of the distant torrent be heard; green be the place of my rest.* — *As the last of my race I must wither alone.* Dies sentimentale Motiv kommt häufig bei Ossian vor: Sigurds Tochter ist *the last beam of the setting line* (*Fragment of a northern tale*), Arnim ist *the last of his race* (*Songs of Selma*) ebenda: *it is thy father, o Morar, the father of no son but thee; Darthula! thou art the last of Colla's race; Carthon* ist ebenfalls der Letzte seines Stammes (S. 124) und vor allen Dingen Ossian selbst 376, 13; denn sein Sohn Oskar ist vor ihm dahingegangen (vgl. Randnoten Byrons).

Wir wenden uns nun zu der bewussten Nachahmung Ossians:

The Death of Calmar and Orla,

einem Gedicht, das hier als eine Sammlung der von uns bisher hervorgehobenen, in die Poesie des jungen Byron übergegangenen Ossianismen dienen mag. Wir werden aber nicht nur alte Bekannte darin finden.[1])

Dear are the days of youth. Die meisten Gedichte Ossians spielen während seiner Jugend vgl. noch *Oina-Morul* am Schluss: *Such were the deeds of Ossian, while yet his locks were young.* — *Mist of time:* *Cath. Loda* III: *Whence is the stream of years? Where have they hid in mist their many-coloured sides?* — *Twilight* vgl. *Oscar of Alva* S. 139. — *Past is the race of heroes.* Ossians Helden haben in diesem Punkte die Sentimentalität, die sonst nur Epigonen eigen ist. Diese Helden wissen, dass ein „schwaches Geschlecht" ihnen folgen wird. *Speak to the feeble, o stone, after Selma's race have failed.* 299, 15: *I behold thy tempests, o Morven, which will overturn my hall . . . Then will the feeble*

[1]) Dass sich jede Phrase beinahe aus Ossian belegen lässt, ist ja selbstverständlich. Wir behandeln nur, was sonst noch zu besonderen Bemerkungen Anlass gibt.

come, but they will not know my tomb. In *Berrathon* sieht Ossian jene Zeit schon angebrochen: *The sons of little men were in the hall. None remained of the heroes but Ossian king of spears.* — *Fame rises on the harp:* inhaltlich S. 139, formell S. 137. — *Their souls ride on the wings of the wind:* vgl. *Fragment, Lachin y Gair, Paraphrase.* — *Sighs of the storm: Oscar of Alva* S. 136. — *Hall of clouds: In the end of his cloudy hall bends forward Cruth-Loda of sword's* 130, 23. 361, 3: *In what hall of the cloud is your rest?* — *Eddying tempest, whirlwind, gray stone* vgl. *Oscar of Alva* Str. 6, 8, 9, 67. — *Calmar* und *Orla* kommen in *Fingal* vor S. 217, 239 resp. 255. Der Strom *Lubar* findet sich in *Fingal* und häufig in *Temora* 320, 323, 224 usw. — *Meteor* vgl. S. 127. — *Dark-haired Orla* vgl. *Oscar of Alva* S. 136f. — *Swaran bounded o'er the blue waves* vgl. *I would I were* S. 142. — *They lift the spear in thought and Fingal flies* vgl. *Fragment of a northern tale: But when the warrior thought on the past, . . . forth flew his sword from its place; he wounded Harold in all the winds.* — *If I fall, raise the song of bards* vgl. S. 139. — *Fair-haired Calmar* S. 138. — *Ours has been the chase of the roebuek etc. ours has been the cave of Oithona; ours be the narrow dwelling on the banks of Lubar:* zwei so gemeinsam lebende Freunde sind *Cuthullin* und *Ferda* in *Fingal* II. 233, 5: *We moved to the chase together: one was our bed in the heath.* — *Hall of air* vgl. S. 121, 122. — *Blue-eyed* vgl. S. 137. — *Mora* S. 133. — *She listens to the step of the hunter* usw. Das hier angedeutete Harren der Mutter auf den Sohn ist in *Death of Cuthullin* erzählt. — *Stone of moss* S. 135. — *Swords gleam at distance* vgl. S. 142. — *Gale sighs* S. 136. — *Mathon* kommt nur einmal bei Ossian vor. Fingal selbst tötet ihn IV. Buch am Schluss. Er erkennt zu spät in ihm einen Freund von *Agandecca,* die er geliebt hatte. Diese Mathon-Episode ist, wie Byron selbst andeutet, ein Abweichen von Virgil, dessen Episode von Nisus und Euryalus die *Imitation* ihren Stoff verdankt. Und zwar hat offenbar Ossian selbst Byron dazu angeregt, oder diesmal besser gesagt Macpherson. Dieser „Herausgeber“ hebt in einer Anmerkung zu *Lathmon* (der ja seinerseits von Virgil angeregt ist) hervor, wie schön doch das Verhalten von Ossian und Gaul dort sei, gegenüber den Helden des Virgilius. Diese richten ein scheussliches Blutbad unter schlafenden Feinden an, während Ossian und Gaul die Feinde erst angreifen, nachdem sie sie geweckt haben. Byron änderte dementsprechend die Katastrophe: Orla erblickt plötzlich Mathon und bleibt stehen, seinen Bogen auf den Besieger seines Vaters spannend. Calmar mahnt zur Eile, aber Orla will sich erst rächen. Jedoch will er den Feind nicht schlafend töten, er

weckt ihn, aber damit auch zugleich die anderen zu seinem und des Freundes Verderben. — *Strumon* ist ein Fluss, der in *Lathmon* vorkommt. — *As roll the waves of the ocean on two mighty barks of the north, so pour the men of Lochlin on the chiefs. As breaking the surge in foam, proudly steer the barks of the north, so pour the men of Morven on the scattered crests of Lochlin.* Diese auffällige Form des Gleichnisses, die sich Macpherson wohl aus Pope, *Windsor Forest* Abschnitt 3, aneignete, findet sich nur *Fingal* I (223): *As roll a thousand waves on the rocks, so Swaran's host came on. As meets a rock a thousand waves, so Erin met Swaran of spears.* — *The breeze of ocean lifts their* (der Toten) *locks* vgl. *Oscar of Alva* S. 139. — *Let it (my sword) hang in my empty hall* S. 123. — *Gray stones* S. 135. — *Ghosts shriek* S. 138. — *Echoes of Morven* S. 141.

Bevor wir dies wichtige Kapitel über 1807 schliessen, wollen wir der Vollständigkeit halber noch vereinzelte in anderen Gedichten anzutreffende Ossianismen hervorheben.

Nisus and Euryalus. 62: *lay low* vgl. S. 127. — 387: *fiery Nisus stems the battle's tide* S. 128. — 221: *What can prayers avail Lost in the murmurs of the sighing gale* aus lat.: *sed aurae omnia dicerpunt et nubibus irrita donant*; vgl. S. 136. — Hier noch einige weitere Stellen aus Ossian: 321, 30: *Silence darkened in the land. Blasts sighed lonely on grassy tombs* oder 260, 22: *The voice of the bard is pleasant as the gale of spring that sighs on the hunter's ear.*

To Long. *Whirlwind* S. 138. — *Mist of morn* S. 138.

Farewell to the Muse. *Rise on the gale* S. 137. — *My Lyre shall reply to the blast* S. 124.

The Adieu. *Sons of pride* S. 136. — *Highland cave* S. 127, 141. — *Dusky heath* S. 136.

* * *

Damit ist gesagt, was die Jugendgedichte für unser Thema hergeben. Wir hätten nun noch zu fragen, ob Byron das Gewonnene dauernd dem Schatz seiner dichterischen Vorstellungen einverleibt hat oder ob es wieder verschwindet. Eine weitere Frage wäre, ob Byron später noch neue Nahrung aus Ossian gezogen hat und auf welche Weise.

Was den ersten Punkt betrifft, so sind die im Verlaufe unserer Darlegungen hervorgehobenen Motive reichlich bei Byron wiederzufinden.

Wenn man die Pilgerfahrt liest, wie Harold seines Vaters Halle verlässt, die Einsamkeit suchend, die er mit *Welcome, ye deserts and ye caves,* begrüsst, obwohl er doch nach dem lieblichen Spanien seinen Lauf richtet, wenn er auf dem Schiff plötzlich zur Harfe greift, um

sein Abschiedslied zu singen, so mutet uns das Ossianisch an. Wenn der Korsar lieber stirbt als einen schlafenden Feind tötet, so wird jeder an das S. 143 Ausgeführte denken. Wenn der Dichter darauf verfällt, Hassans Mutter im *Giaour* ängstlich der Ankunft ihres Sohnes harrend zu schildern, so erinnert das an Calmar und seine Mutter.

Wichtiger ist die häufige Wiederkehr der naturschildernden Motive. Da ist vor allem die „dunkelblaue Woge" zu nennen. Harold begrüsst sie: *Welcome, welcome, ye dark-blue waves!* (obwohl es Nacht ist): das schöne Cadix erhebt sich über der dunkelblauen See (St. 71). Die berühmte Stelle im zweiten Canto beginnt: *He that has sailed upon the dark-blue sea;* Selim (*Bride* Abschn. 9) blickt *o'er the dark-blue water.* Die dithyrambische Einleitung des Korsaren preist *the glad waters of the dark-blue sea* (vgl. auch *To Florence. Stanzas composed during a thunderstorm* usw.). — Ferner sind Ossians eigentümliche Windmotive zu nennen. *Hebrew Melod.: Saul: cavern'd winds.* Die Winde seufzen in Harolds *Good Night: The Night-winds sigh, the breakers roar;* ferner Canto II, 55: *the breeze that sigh'd along the lengthening glen;* sie murmeln im *Corsair* (I, 4), sie klagen in *Bride,* Abschn. 6 und *Mazeppa,* Abschn. 11. Sie spielen mit dem Haar im Korsaren III, 20. Der fünfte Geist im Manfred ist *the rider of the wind.* Die Schwingen des Windes finden wir wieder *C. H.* II, 50; *Corsair* I, 4. — Bei Schilderung des gebirgigen Griechenland sind auch jetzt noch neben eigenen Beobachtungen von mountain-scenery zu finden: die dunklen Berge, des fernen Giessbachs Rauschen (II, 48). — Auch das häufige Vorkommen des Meteors mag hier erwähnt werden, vor allem folgende Stellen: der Giaour fliegt auf seinem nächtlichen Ritt „meteorgleich" an dem Fischer vorbei; der Sonnenstrahl, im *Prisoner, creeps o'er the floor so damp, like a marsh's meteorlamp;* ein Meteor auf dem Grabe zeigt in der *Incantation* wie bei Ossian die Gegenwart eines Geistes an: Mazeppa fliegt auf seinem Ross dahin, „wie Meteore durch den Himmel". Im einzelnen sei noch hervorgehoben das häufige *lay low* (*Bride,* Abschn. 20 *Hebr. Mel.* usw.); das *of* in *robe of pride* (*Bride* IX). Dann *big tear* (*Corsair* I, Abschn. 15; *Hebrew Melodies: I saw thee weep*). Dann wäre der häufige Gebrauch des Wortes *dark* hervorzuheben, nirgends mehr in die Augen fallend, als im *Giaour,* der auch in der losen Komposition, der abrupten Darstellung Ossianisch ist: das Ross ist *dark, a raven charger.* Des Reiters *dark brow* entspricht seinem *dark spirit.* Sein Haar ist *dark. A dark deed* (Ossian z. B. 131, 18) drückt ihn nieder. Im Giaour findet sich auch jene eigentümliche Gleichnisform (S. 144) wieder: *As rolls the river into ocean In sable torrent wildly streaming As the sea tide's opposing motion, In azure column proudly gleaming,*

Beats back the current many a road usw. Ferner in der *Address intended to be recited at the Caledonian Meeting* (1814): *high Albyn's dusky hills.* — *The Highland seer's anticipated woes, The bleeding phantom of each martial form, Dim in the cloud or darkling in the storm.*

Um das Ergebnis unserer Betrachtungen zu formulieren, wollen wir einen Augenblick zu unserem Ausgangspunkt zurückkehren. Schnabel sagt, nach den *Hours of Idleness* sei vom Einfluss Ossians nichts mehr zu spüren. Mit der Einschränkung, die durch unsere letzten Ausführungen gegeben ist, stimmen wir dem bei. Zwar empfindet jeder Byron gegenüber auch später noch die Wahrheit der S. 119 erwähnten Worte von Phelps; aber trotzdem wird man schwerlich im Ausdruck eine Beeinflussung, in den Motiven eine über das Gesagte hinausgehende Nachahmung finden. Byron war eben ein originelles Genie, das den Führer später nicht mehr nötig hatte. Man vergleiche nur seinen Manfred und die gleichzeitigen Tagebuchnotizen: er hat gelernt mit eigenen Augen zu sehen und zu beobachten. Sein 'Ossian feeling', das ihm durchs Leben treu bleibt, ist teils zufällige Kongenialität, teils Einfluss des Zeitalters, in dem er wie Macpherson lebte.

Unser Resultat lautet: Die Bekanntschaft mit Ossian hat schon früh in Byrons Gedichten Spuren hinterlassen, aber dieser Einfluss ist nicht tiefgehend gewesen. Er wird es, als bei Byron der Boden für Ossianische Poesie dadurch bereitet ist, dass seine spätere Grundstimmung und sein Verhältnis zur Natur sich zu entwickeln beginnen. Da wird Ossian sein Führer, der seinen Hang zur Landschaftspoesie vielleicht entwickelt, jedenfalls nährt und sein Ausdrucksvermögen in nachweisbarer Weise bereichert. Die damals gewonnenen Anregungen sind auch später noch wirksam.

Zur polnischen Literaturgeschichte.

Von Fr. Bienemann.

Der vor Jahresfrist ausgegebene erste Band des Amelangschen Verlagsunternehmens, die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen, bietet in der *Geschichte der polnischen Literatur* von A. Brückner eine so notwendige wie eigentümliche Erscheinung. Notwendig, weil seit der deutschen Übersetzung der russisch geschriebenen Literaturgeschichte Polens von Spassowitsch (Brockhaus 1883) nichts Neueres darüber vorlag; eigentümlich, weil nicht leicht eine Literaturgeschichte auf gleich ausgedehnter kulturgeschichtlicher Grundlage so anschaulich und anziehend erzählt worden ist. Der Verfasser, ungeachtet seines deutschen Namens und seiner Gewandtheit im deutschen Ausdruck durch den Gebrauch einzelner oft wiederholter undeutscher Wendungen und vieler Fremdwörter, wie durch sein Aufgehen in polnischen Anschauungen als Pole ersichtlich, ist seines Gegenstandes Meister, soweit polnische Wissenschaft zu dieser Stufe führen kann. Bei aller ihren Leistungen gebührenden Hochachtung bleibt zu leicht ein Rest, dessen Auflösung nationale Voreingenommenheit nicht gestattet. So S. 10 die Behauptung, das Kulmerland sei immer polnisch gewesen. Das hat allerdings Kętrzynski urkundlich nachweisen zu können geglaubt und ist etwa zwei Jahrzehnte unwiderlegt geblieben. Doch 1900 hat Hans Plehn in seiner *Geschichte des Kreises Strasburg in Westpreussen* die Aufstellungen des polnischen Geschichtsforschers stark erschüttert. So liessen sich mehrere Urteile anführen, die vor der historischen Wirklichkeit nicht bestehen; allein dies gehörte nicht hierher, wo nur einige die polnische Literaturgeschichte vor anderen kennzeichnende Eigenschaften hervorgehoben werden mögen. Es sind: der durchgehende epische Grundzug dieser Literatur, die ausserordentlich starke private, dilettantische Produktion und der durch einzelne Ausnahmen nur noch mehr hervorgehobene nationale Gehalt des polnischen Schrifttums.

Als Erstling der polnischen Nationalliteratur gilt die *Bogurodzica*, das Lied von der Gottesgebärerin, mit der polnischen Übersetzung des Psalters um die Mitte des 13. Jahrhunderts im Klarissinnenkloster zu Altsoncz entstanden, dem Witwensitze der jungfräulichen Königin Kinga.

Hundertunddreissig Jahre später hat die fromme Hedwig, ihrem religiösen Bedürfnis zu genügen, sich biblische Bücher und Schriften der Kirchenväter und Heiligen in die Landessprache übertragen lassen und wurde hierin das Vorbild für die ihr folgenden polnischen Fürstinnen.

„Die Literatur in der Landessprache — urteilt Brückner —, schwerfällig im Ausdruck, böhmischer Nachhilfe in der Terminologie oder Übersetzung nicht entratend, beschränkt in der Wahl der Stoffe, diente geistlicher und weltlicher Belehrung.“ Die weltliche Prosa war fast nur Übersetzung der heimischen lateinisch redigierten Rechtstexte, bestimmt für Masovien und die rotrussischen Lande, wo die Kenntnis des Latein selten war. „Die Poesie zwang schon durch ihre Form zu grösserer Selbständigkeit. Das meiste und beste gehörte dem religiösen Lied und der Didaktik an“, ohne die *Bogurodziza* an Innigkeit zu erreichen, aber epischer, ausführlicher erzählend. „Zu den ältesten Gedichten gehört eine Tischzucht, die mit einer Verherrlichung der Frauen endigte, wobei nicht die Geliebte, sondern die Mutter, deren Ehrbarkeit die eigene zu verdanken ist, gefeiert wurde und der Schimmer der Muttergottes jede Frau verklärte.“

„Es wäre verkehrt, aus dem wenigen und nur durch Zufall Geretteten Schlüsse, z. B. auf die Sprache, ziehen zu wollen . . . Die Unbeholfenheit der schriftlichen Mittel täuscht über Reichtum, Lebhaftigkeit und Gewandtheit des mündlichen Ausdrucks; schon jetzt (im 15. Jahrhundert) begannen sich die Gelegenheiten zu mehren, wo der Adlige als Redner auftrat. Man ersieht in der Poesie und in einigen prosaischen Schriften, wie modern bereits diese Sprache, wie wenig „altpolnisch“ dieses Altpolnische war. Es fehlte nicht an Stoff und Sprache, es fehlte an dem Meister, der Lust und Sinn, Auge und Ohr für das Treiben ringsum gehabt hätte. Vorläufig hinterliess das Mittelalter der neuen Zeit eine Art poetischer Sprache und Form: namentlich beliebt waren die kurzen Reimpaare für jede Art erzählender und lehrhafter Dichtung geworden; alle diese Formen waren übrigens in Nachahmung fremder entstanden. Dürftiger, unbeholfener war die Prosa. Geist und Auffassung waren natürlich die streng mittelalterlichen geblieben.“

Mit dem späten Eindringen der Reformation in Polen im Augenblick des Abscheidens Sigismunds I. 1548 trat die nationale Literatur auf den Plan. In den Geistern hatte es gegärt und aufgeleuchtet, in den westpreussischen Städten, dann in Posen, Krakau war schon früher evangelische Predigt, aber dem Wunsche des alten duldsamen Königs nach Ruhe hatte man sich gefügt. Kaum schloss er die Augen, war alles, was Bildung hatte, der höhere Adel und Klerus und viele vom

niederen Adel und dem Bürgertum der grösseren Städte Eines Sinnes hinsichtlich der Notwendigkeit einer Kirchenerneuerung. Über Weg und Ziel dieser wurde gestritten, ob eine von Rom getrennte katholische Nationalkirche, ob eine der evangelischen Gemeinschaften oder eine Vereinigung dieser es sein solle, und jeder, der etwas zu sagen hatte, war der allgemeinen Teilnahme in Zustimmung oder Abwehr sicher. — Der Anschluss Sigismunds II. an das Tridentinum, die unbeweglich bleibende ungebildete Masse des geringeren Adels, der kleinstädtischen Bürger und der gesamten Bauernschaft, die Bemühungen einzelner Kirchenfürsten und die geschlossene Organisation der alten Kirche, endlich die Jesuiten, und demgegenüber die Zersplitterung des polnischen Protestantismus, endlich wohl auch im eigentlichen Polen und Littauen — nicht auch in den Nebenlanden: Preussen, Livland, Rotrussland, der Ukraine — die anfängliche Toleranz des siegenden Katholizismus, die keine Märtyrer aufkommen liess: das alles zusammen hat die Reformation in Polen eine nur halbhundertjährige Erscheinung sein lassen.

Aber die geistige Beweglichkeit, die die Nation während ihrer Dauer gewonnen, rettete sich ihren Bestand. Und der erste wirkliche Schriftsteller, den sie gezeugt, der kalvinistische Edelmann Mikolay Rey, der von 1543 bis 1569 schrieb, ist nur der erste einer unabgebrochenen Reihe klassischer Vertreter des besonderen polnischen Literatentums, das von der Lust am Fabulieren oder am Aussprechen seiner Meinung getrieben wurde, ohne Erwerbssinn, ohne Ehrgeiz — Rey hat alle seine Werke auf seine Kosten und ohne seinen Namen veröffentlicht — häufig ohne den Wunsch, einen weiteren Leserkreis als den der Verwandten und Freunde zu erlangen, das polnische Schrifttum hinübergeführt hat bis zum Beginn der neueren Blüteperiode vor etwa achtzig Jahren durch Adam Mizkiewicz und seine wenigen Vorläufer.

Es mag kaum ein zweites Beispiel vorhanden sein, dass ein Jahrhundert, das siebzehnte, lang während der Existenz der Druckerpresse eine ganze umfangreiche, nur handschriftlich gebliebene Literatur in Epen, Epopöen nach italienischen Mustern, Memoiren in Prosa und Versen, in weltlicher Lyrik, Komödien, in Satire und Didaktik geschaffen worden, die erst die literargeschichtliche Forschung der letzten 50 bis 60 Jahre entdeckt und zum Teil ans Licht gebracht hat. Der vorherrschende Zug dieser Literatur ist, wie er im Reformationszeitalter angehoben, die Neigung und das Geschick für das Epische mit dem treffenden Blick für die Wirklichkeit und Gegenständlichkeit in den Kriegszügen gegen Russen, Türken und Tataren, in fremdem wie heimischem Lande und Leben. Daran beteiligten sich die ersten Magnaten, Staats-

männer wie Krieger, und wieder Geistliche und Bürger, jeder nach seinem Berufskreise. In fast allen aber pulsierte die nationale Gesinnung, die Heimatliebe, in den meisten die politische Richtung im Angriff auf die bestehenden Zustände wie in deren Verteidigung oder Verherrlichung.

Zur Zeit des tiefsten Niederganges der Nation während der sächsischen Auguste schweigt unter der Geltung des französischen literarischen Einflusses jede genuine Geistesäusserung. Sobald mit dem Regierungsantritt des letzten polnischen Königs die Volksseele zu erwachen beginnt, wirkt der Fürstbischof von Ermland, Krasizki, auf dem erprobten Wege epischer Darstellung in mannigfacher Weise fördernd und belebend auf seine Landsleute ein: und als in den zwanziger Jahren der erstarrte Klassizismus der Romantik in Mizkiewicz weichen muss, ist es vor allem sein *Herr Taddeus,* voll der Heimatseligkeit, die Lipiners Übersetzung auch dem deutschen Leser nachzuempfinden ermöglicht, der dem Sänger in der altgewohnten, nur vergessenen und jetzt wieder neugewordenen Richtung den Sieg unwiderstehlich erkämpft durch das Schwergewicht seines blossen Daseins. Wenn die beiden anderen namhaften Dichter der Emigration, Slowazki und Krasinski, die mit jenem das polnische Dreigestirn der Poesie des 19. Jahrhunderts bilden, ganz andere Bahnen zogen, so mag vielleicht auch von ihnen das Wort gelten: wir wollen weniger gelobt und um so mehr gelesen sein. In neuerer Zeit hat freilich auch das Drama in polnischer Zunge seine Pflege gefunden, doch weit überwiegend wird die Erzählung, der Roman angebaut, wie von Pol in seinen epischen Gedichten, von Kraschewski in seinen zahllosen geschichtlichen Romanen und von Elise Orzeschka in der Schilderung der zeitgenössischen Zustände um die Dichterin her. Und Heinrich Sienkiewicz ist mit *Quo vadis?* als erster Pole in die Reihe der Weltdichter getreten, nachdem er seine gewaltige epische Kraft, gleichsam die Konzentration und schöpferische Vertiefung der epischen Neigung und Befähigung seines Volkes während mehr als dreier Jahrhunderte, in seiner grossartigen Epopöe in Prosa *Mit Feuer und Schwert* durch vollmächtigste Wirkung erwiesen hatte.

Mittelalterliche Umdeutung antiker Sagenstoffe.

Von M. Manitius.

Die Anknüpfung des Christentums an das Judentum hat bekanntlich frühzeitig dazu geführt, dass allerhand alttestamentliche Umstände und Ereignisse in einen typologischen Zusammenhang mit solchen des neuen Testaments gebracht wurden und sich demgemäss eine mystische Umdeutung gefallen lassen mussten. Die bilderreiche und parabolische Ausdrucksweise vieler neutestamentlichen Schriften gab wohl die erste Veranlassung hierzu und der wunder- und abergläubische Zug der hellenistischen sowie namentlich der römischen Welt hat besonders befruchtend darauf gewirkt. Es mag ausserdem auf das rhetorische Element aufmerksam gemacht werden, welches dem römischen Wesen tief innewohnt und das in seiner Verbindung mit der griechischen Vorliebe für Philosophie und Begriffsspaltung die Entwicklung der christlichen Literatur und Wissenschaft im Mittelalter so sehr bedeutend beeinflusst hat. Die christliche Literatur setzt kaum ein, da ist dieser typologische Zug schon vorhanden, die Poesie übernimmt ihn von der Prosa und die christliche Kunst lässt sich recht eigentlich von ihm beherrschen. Ja wir stehen heute, ohne es zu ahnen, noch oft unter dem Banne dieser eigentümlichen Erklärungsweise, denn in ihr begegnet sich nicht selten die phantastisch-abergläubische Richtung nordischer Denkweise mit dem Grübeln und den Wortspielereien der romanischen Welt. So hat z. B. die Deutung gewisser Symbole wie des Fisches, des guten Hirten oder des Weinstocks auf Christus, oder die Gleichstellung des im Löwenzwinger befindlichen Daniel mit Christus oder des im Walfischleibe lebenden Jonas mit der christlichen Kirche einen ganz ausserordentlichen Einfluss auf Literatur und Kunst in frühen Zeiten ausgeübt. Man braucht, um ihn zu erkennen, nur zu den Kommentaren der Kirchenväter über die heilige Schrift zu greifen oder einmal eine altchristliche Bilderreihe zu betrachten. Namentlich stark tritt er in der Poesie hervor, Dichter wie Sedulius und Arator werden ganz von ihm beherrscht. Wenn es z. B. bei Sedulius[1]) heisst, dass die vier Evangelisten wie die drei Zeitqualitäten den Erdkreis beherrschten und durch Verbindung dieser Zahlen die zwölf Apostel die Monate und die Tagesstunden

---

[1]) Paschale carmen I, 359 ff.

in der Zahl nachahmten und[1]) dass die Zahl der Schenkel am Kreuze die vier Himmelsrichtungen bedeute, so sieht man, in welche üppigen Blüten die Zahlensymbolik am Beginn des 5. Jahrhunderts geschossen war. Und heute noch haben wir von jener altchristlichen mystischen Auslegungsweise der Zahlen Drei, Vier, Sieben und Zwölf recht ansehnliche Reste zu verzeichnen, wenn auch manche der heutigen Erscheinungen auf diesem Gebiete ihren Ursprung aus altgermanischem Vorstellungskreise ableiten.

Indes konnte die christliche Welt, die sich in das hochgebildete Römertum hineinlebte, die antike Kultur nicht entbehren; langsam entnahm sie von der ehemaligen Feindin ihre Sprache, ihre Wissenschaft und ihre Kunst, indem sie die alten Formen mit einem neuen Inhalt verband. Und das Christentum sah sich nun in der antiken Welt nach Stützen und Handhaben um, durch die es sein eigenes Sein sichern wollte. Es ist bekannt, zu welchen sonderbaren Verknüpfungen dies geführt hat. So machte man die Sibyllen zu Prophetinnen des christlichen Glaubens und man entdeckte in den Werken Vergils, des anerkannten Hauptes der nationalrömischen Poesie, Stellen, welche angeblich über das Christentum handelten.[2]) Damit wuchs, wenn es überhaupt möglich war, der Einfluss Vergils auf das Mittelalter, und ähnlich erging es dem Philosophen Boethius, der in späten Zeiten beinahe die Rolle eines Kirchenvaters spielt, trotzdem die Consolatio philosophiae auf heidnischer Grundlage beruht. Man kam schliesslich im Mittelalter so weit, dass mehrere von den altrömischen Dichtern in der Phantasie der Menschen als Zauberer und Dämonen fortlebten, wie das von Vergil, Horaz und Juvenal[3]) bezeugt ist.

Es hängt nur mit der apologetischen Richtung des Christentums zusammen, dass man frühzeitig nachdrücklichst gegen die heidnische Mythologie kehrt machte, und langsam verschwand letztere auch aus dem Bewusstsein des Volkes. Da aber die antike Literatur nach wie vor das grosse Vorratsmagazin für alle höhere Bildung blieb und durch eine sonderbare Ironie des Schicksals gerade die Kirche die alleinige Bewahrerin der heidnischen Literatur wurde, trotzdem letztere ehedem so heftig von ihr bekämpft worden war,[4]) so wurde doch schliesslich die ganze alte Überlieferung von der mittelalterlichen Welt mit Ehrfurcht betrachtet und

[1]) Ibid. V, 188ff.

[2]) Besonders Verg. Ecl. IV, 4–10.

[3]) Vgl. Rodulfus Glaber II, 12 (Bouquet, recueil des hist. des Gaules X, 23). Genthe, Vergils Leben und Nachleben S. 51.

[4]) Vgl. z. B. Gregorii Magni epist. XI, 54.

ihr heidnischer Inhalt stillschweigend geduldet. Aber mehr als das, denn Karl der Grosse gibt im Verkehr mit seiner literarischen Hofakademie das Bild eines August und Mäcen in einer Person, und dem christlichfrommen Alkuin gelang es doch nicht, den Sinn seines Herrn allein auf die Kirche zu richten: Wir empfangen von der karolingischen Hofgellschaft den Eindruck ungetrübter Weltheiterkeit, und erst Ludwig der Fromme liess die unlauteren Elemente aus ihr ausmerzen und die christliche Ehrbarkeit wiederherstellen.

Dass der griechisch-römische Götterhimmel auf unsere Vorfahren stets einen nicht geringen Zauber ausgeübt hat, möchte sich schon aus deren polytheistischer Vergangenheit erklären. Es dauert doch eine gute Zeit, bis Apoll und die Musen nicht mehr angerufen werden,[1]) sondern die Dichter sich an Gott wenden und nach dem Vorbilde des Juvencus eine Belohnung für ihr Gedicht im künftigen Leben von ihm erbitten. In dem karolingischen Humanismus aber lebt der ganze alte Götterapparat von neuem wieder auf, denn an die Idyllenpoesie eines Vergil und Calpurnius, deren Gedichte man jetzt nachzuahmen bestrebt ist,[2]) sind ja jene Vorstellungen unbedingt gebunden. Weder die Zeit der sächsischen noch der salischen Kaiser hat einen solchen Aufschwung der Literatur aufzuzeigen, wie er sich unter Karl dem Grossen ergab; aber die Literatur festigte sich in jenen späteren Zeiten mehr von innen heraus, indem allerdings die Reinheit und die Schönheit ihrer Sprache abnahm. Der Sinn für die Schönheiten antiker Mythologie schwand jedoch damit keineswegs, wie das häufige Vorhandensein von Ovids Metamorphosen in den Bibliothekskatalogen des Mittelalters beweist.[3]) Auch die nicht so geringe Anzahl der Handschriften, welche sich von den Mythologien des Fulgentius[4]) erhalten haben, spricht deutlich hierfür, und endlich sind drei mittelalterliche Bearbeitungen der antiken Mythologie namhaft zu machen, die sogenannten Mythographi Vaticani,[5]) deren erste wohl der karolingischen Zeit entstammt, während die dritte dem 13. Jahrhundert angehört. Noch in so später Zeit war das Interesse für diesen Stoff lebendig, die Kirche hatte es nicht völlig unterdrücken können trotz der Werke eines Arnobius „Gegen die Heiden“ und eines Prudentius „Gegen Symmachus“. Und auch das Mittelalter hatte es nicht daran

---

[1]) So Aldhelm im Prolog zu seinen Rätseln Vs. 10 15 (Aldhelmi opera ed. Giles p. 248).

[2]) Vgl. besonders die Ecloga Nasonis (Poet. lat. aevi Carolini ed. Dümmler I, 382).

[3]) Vgl. M. Manitius, Philologisches aus alten Bibliothekskatalogen S. 32 ff.

[4]) Fabii Planciadis Fulgentii opera ed R. Helm p. IX—XIII.

[5]) Vgl. Teuffel-Schwabe, Geschichte der römischen Literatur (5. Aufl.) § 42, 10 S. 72 f.

fehlen lassen, den Glauben der antiken Welt auf das heftigste anzugreifen, wie noch die Satiren des Amarcius aus dem 11. Jahrhundert deutlich erweisen. Das menschlich Schöne der alten Mythologie blieb doch im Vorstellungskreise der christlichen Welt haften, zumal da es sich in dem edlen Gewande der alten römischen Poesie darbot, während es allerdings der Kirche durch die schärfsten Verbote gelang, den altgermanischen Glauben bis auf wenige Reste ganz zu unterdrücken. Es ist sehr bezeichnend für die mittelalterlichen Zustände in dieser Hinsicht, dass bei dem Gerichtsverfahren Ottos I. gegen den Papst Johann XII. diesem vorgeworfen wurde, er habe beim Gelage dem Teufel zugetrunken und beim Würfelspiel Jupiter, Venus und andere Heidengötter angerufen, um ihren Beistand zu erlangen.[1] Soviel steht also fest, dass die mittelalterliche Welt dem antiken Heidentum ihre Sympathien oft unzweideutig zu erkennen gegeben hat, sonst wären ja auch Albrechts von Halberstadt Übersetzung der Metamorphosen Ovids ins Deutsche und die Übertragung desselben Werkes durch Maximus Planudes ins Griechische gegenstandslose Arbeiten gewesen. Und so hat der beginnende Humanismus an teilweise schon real gegebene Verhältnisse anknüpfen können, das Mittelalter hatte ihm vorgearbeitet.

Zuweilen hat es nun die mittelalterliche Gelehrsamkeit versucht, die heidnischen Mythen mit ganz anderen Waffen als mit der gewohnten zu bekämpfen, indem man nämlich vorgab, dass jene antiken Sagen biblischen Ursprungs seien und man ihre Abstammung aus alttestamentlichen Stellen herleiten müsse. Diese Versuche sind freilich selten, am stärksten treten sie bei dem pseudonymen Dichter Eupolemius in dem Gedicht Messias hervor, welches ich zuerst veröffentlicht habe.[2] Die Zeit dieses Mannes näher zu bestimmen, ist bisher noch nicht gelungen, dagegen habe ich kürzlich wahrscheinlich zu machen gesucht, dass er in der nordfranzösischen Stadt Caudebec lebte.[3] Das Gedicht ist eine von den nicht seltenen mittelalterlichen Messiaden und wohl im 11. bis 12. Jahrhundert geschrieben: später kann seine Abfassung nicht fallen, da sich vor kurzem eine zweite Handschrift fand, die dem 12. Jahrhundert angehört.[4] In dem Werke finden sich mancherlei Exkurse und fremdartige Zusätze und zu diesen gehört hauptsächlich das öftere Abschweifen des Dichters auf das mythologische Gebiet. Ermöglicht wird es ihm

---

[1]) Liutprandi historia Ottonis c. 10 (p. 130 ed. E. Dümmler).

[2]) Romanische Forschungen (herausgegeben von Vollmöller) VI, 509—56.

[3]) Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung XXIII, 10 f.

[4]) Siehe Traube im Neuen Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde XXVI, 174 f.

dadurch, dass er den Schauplatz seines Messias nach Palästina verlegt und somit leicht eine Anknüpfung an alttestamentliche Erzählungen herstellen kann. Dies gibt ihm meist Gelegenheit, einen ähnlichen heidnischen Mythus mit dem alttestamentlichen in Zusammenhang zu setzen, nämlich den ersteren aus dem letzteren herzuleiten. Das geschieht in folgenden Fällen, die ich meist wörtlich aus dem Gedicht heraushebe.

Eupolemius sagt I, 397: „Blicke auf den göttlichen Joseph, der erst den Hass seiner Brüder und das Dunkel des Gefängnisses unschuldig leiden musste, um dann im Lande Ägypten zu herrschen. Diesen Ruhm übertrug ein gefälliger Irrtum auf den Hippolytus, der durch päonische Künste ins Leben zurückgerufen wurde" (vgl. Vergil, Äneis VII, 765—769). Gleich darauf kommt der Dichter auf die Mühseligkeiten zu sprechen, welche das jüdische Volk in Ägypten ertragen musste (I, 408): „Denn das Volk Gottes hat nach den schweren Zeiten unter dem Pharao und nachdem es heilige Speise vom Himmel und Wasser aus dem Felsen erhalten hatte — danach erfand man, dass der Gott Ammon in den libyschen Syrten Nass spende — unter Gottes Führung das honigfliessende Land nach vielen Gefahren erreicht." Vielleicht versteht der Dichter unter der von Ammon gespendeten Feuchtigkeit das Gummiharz, das in der Oase des Gottes gefunden wurde. Weiter erzählt der Dichter I, 500: „So sprach Cacus zu Aplestes und gab ihm ein aus rotem Gold geschmiedetes Kalb, um es dem Judas zu überbringen. Ich glaube, dass danach die Dichter es erfunden haben, wenn sie sich den Jupiter in einen Stier verwandeln lassen, um in Liebe die Tochter des Agenor zu überwältigen, nach welcher der dritte Teil der Erde den Namen trägt." Hier ist allerdings die Anknüpfung an einen alttestamentlichen Stoff nicht unmittelbar geschehen, aber für das goldene Kalb des Cacus ist stillschweigend das bekannte goldene Kalb der Juden einzusetzen. Ferner heisst es I, 666: „Einst wollten die Giganten bis in die Höhe des Himmels mit einem gewaltig hohen Turme gelangen, aber die göttliche Macht hat jene stolzen Steinarbeiter — daher kommt der Name der hiesigen Stadt[1]) — verwirrt, denn Gott zwang sie vom Werke abzulassen, indem er ihre Sprachen unverständlich machte. Dessen hat sich die Dichtkunst bemächtigt; sie erzählt nämlich, dass die erdentstammten Riesen den Ossa und Pelion auf den beide Berge überragenden Olymp geworfen hätten, um den Göttern den Krieg anzukündigen und sie zu vertreiben. Und sofort kommt auf den phlegräischen Gefilden die Schar der Götter zusammen und Jupiter schleudert seinen drei-

[1]) 669 „Confundens lathomos", Latomagus = Caudebec.

zackigen Blitz gegen die gewaltigen Feinde und wirft sie in den glühenden Schlund des Ätna.“ Diese Erzählung hat Eupolemius aus einem mythologischen Kompendium geschöpft, da sie sich bei keinem Dichter so vollständig vorfindet. An einer anderen Stelle wird der Kampf des Euzelus gegen Datan geschildert und der Dichter sagt hier (II, 44): „Mit blutigem Schwert tötet Euzelus den Datan, der dasselbe Geschick hatte wie derjenige, den einst die Erde verschlang, als er wider das Gesetz handelte. Danach haben die Dichter erzählt, dass Amphiaraus in die Tiefen der Unterwelt eingedrungen sei, nachdem ihn die bestechliche Gattin verraten habe.“ Die biblische Stelle spielt auf das Geschick des Datan und Abiron (Num. 16. 31 f.) an, und der griechische Mythus ist wohl dem Hygin (Fab. 73) oder einer ähnlichen Darstellung entnommen. Bei allen diesen Verknüpfungen war dem Dichter der Vergleich nicht so leicht gegeben, als wie bei der folgenden Stelle. Eupolemius erzählt II. 65, dass der sterbende Moses dem Nomus seinen Schild übergab, auf welchem sich wunderbare bildliche Darstellungen befanden; unter anderem war die Sündflut zu sehen, „wie die Arche des Noah auf dem Wasser schwamm, während die Gipfel der Berge verdeckt waren; daher stammt die Fabel von der Deukalionischen Flut“. Gleich darauf wird der Schild des Sother beschrieben und es heisst hier (II, 86), dass der Stillstand der Sonne bei Gabaon so deutlich zu sehen gewesen sei, dass die Strahlen, die des Künstlers Hand gemalt hatte, wie die natürlichen Sonnenstrahlen aussahen. „Daher erzählt man, dass die Sonne bei dem Mahle des Thyestes von ihrer Bahn ablenkte, und dass Jupiter die Nacht verlängerte, in welcher er der Mutter des Alciden beiwohnte.“ Das letztere kann auf Hygin (Fab. 88 und 29) zurückgehen. Bei einer weiteren Schildbeschreibung (II, 275) wird erzählt, dass der Künstler die Taten Simsons auf Erz eingegraben habe: „dessen gewaltige Kraft hat späterer Irrtum auf Hercules übertragen“, und es folgen nun sieben von den Taten des Hercules. Dann berichtet Eupolemius von den Taten des kleinen Jesseus, der einen riesengrossen Mann mit der Schleuder getötet habe (II, 406): „Aber es ist kein Wunder, dass der Riese von der Hand des Jesseus fiel, denn dieser hatte schon als Knabe den grimmigen Bär und den Wolf getötet und sogar den Löwen überwältigt. Dies hat die heidnische Dichtkunst auf den Achill aus Larissa übertragen.“ Jesseus wird hier gleich David gesetzt, indem das Wort als Patronymikum behandelt wird, und der Dichter spielt hier auf Davids eigene Worte 1. Reg. 17, 34 ff. an, als er dem Saul seine früheren Heldentaten berichtet. An vorletzter Stelle (II, 606) erzählt der Dichter wieder von einem Schilde und zwar mit Darstellungen aus dem Leben des Elias „wie das Feuer vom Himmel

herab kam und das Volk darauf rief: „Der Gott des Elia ist der Herr“, und wie darauf wegen der Sündhaftigkeit des Volkes drei und ein halbes Jahr Dürre im Lande geherrscht habe. „Daher ist, wie ich glaube, die Fabel entstanden, dass Phaethon bei seiner Lenkung des Sonnenwagens die Erde verbrannte.“ Die Bibelstelle, auf welche sich Eupolemius hier bezieht, ist 3. Reg. 18, 38f. der mit ihr verglichene Vorgang findet sich Ovid, Met. II, 210ff. Endlich erwähnt Eupolemius bei Beschreibung eines Bechers (II, 616ff.), dass darauf die Vision Jakobs von der Himmelsleiter und sein Kampf mit dem Herrn dargestellt war, „wobei dem Jakob die Flechsen verrenkt wurden; und daher verschmähen die Juden die Flechsen (Gen. 28, 12. 32, 24f. 33). Man glaubt, dass hiernach der mäonische Sänger (Homer) erzählte, die Gefährten des Führers, welche die Göttin bedrohten, seien in Vögel verwandelt worden.“ In der Überlieferung ist hier vielleicht V. 621 ein Fehler, denn es scheint, dass der Dichter auf Circe Bedacht nimmt, so dass „volucres“ etwa zu ändern wäre in „que sues“.

Zunächst gewinnen wir aus mehreren dieser Berichte die Tatsache, dass zur Zeit des Eupolemius auf Schilden und Trinkgefässen alttestamentliche Szenen dargestellt wurden. Nun gehören allerdings die Vergleiche und die Schildbeschreibungen ebenso zum Rüstzeug der mittelalterlichen[1]) wie der antiken Epik, und wenn wir auch nicht anzunehmen brauchen, dass Eupolemius bei allen diesen Stellen aus Autopsie berichtet, so möchte ich doch mindestens daran festhalten, dass die Idee zu seinen Schildszenen auf realem Untergrund beruht. Wahrscheinlich gab ihm eine solche bildliche Darstellung die Veranlassung für weiteres Erfinden. Und ich glaube fast, dass sich hierauf überhaupt auch die Herleitung der antiken aus den jüdischen Mythen gründet. Wir kennen bereits die Vorliebe der christlichen Welt für das Parallelisieren von Ereignissen aus dem Alten und Neuen Testamente. Und da wir uns in der Zeit des entstehenden christlichen Rittertums befinden, so ist der Gedanke gar nicht abzuweisen, dass ein bildender Künstler einmal auf den Gedanken kam, die Sündflut neben die deukalionische Wasserflut oder die gewaltigen Taten des Simson neben diejenigen des Herkules zu stellen. Die geringere Heiligkeit des Alten Testaments gestattete wohl einen solchen Vergleich eher, ebenso wie die christlichen Dichter, welche alttestamentliche Stoffe episch behandelten, ungleich mehr ihre Phantasie frei walten lassen konnten, als es bei einem Epos über die heilige Ge-

[1]) Vgl. die Beschreibung in der von mir herausgegebenen Messiade Romanische Forschungen VI, 6 V. 71 ff.

schichte möglich war. Der Gedanke wenigstens ist schlechterdings abzuweisen, dass unserem mittelalterlichen Eupolemius etwas von Sagenwanderung bekannt war, und er drückt sich auch an mehreren Stellen (I, 503 autumo. II, 609 puto. 620 putatur) vorsichtig genug aus, ohne davon eine Ahnung zu haben, dass er im Grunde genommen gar keine so unrichtige Idee verficht. Ich glaube also bestimmt, dass er für seine Sagenherleitung bildliche Darstellung zuerst benutzt hat und dass er für alle weiteren Fälle mit mühsamer Gelehrsamkeit die ihm zu Gebote stehende Mythenliteratur auf Ähnlichkeiten hin untersucht hat. So erklärt sich, wie ich wenigstens annehme, sein Gedankengang am ungezwungensten.

* * *

Es ist mir leider bei meinem obigen Aufsatze entgangen, dass die vor kurzem neu herausgegebene Ekloge Theoduls (ed. J. Osternacher, Ripariae prope Lentiam 1902) entweder selbst dem Eupolemius seine Umdeutung jüdischer Mythen zu antiken Sagenstoffen gegeben hat, oder dass die Quelle Theoduls ihm bekannt war, die freilich nicht, wie Osternacher p. 13 meint, schon vor 529 entstanden sein muss (vgl. meine Bemerkungen im Liter. Zentralbl. 1902, Sp. 1570). Mindestens muss dem Eupolemius eine ganz ähnliche Sammlung von Parallelisierungen vorgelegen haben, wie wir sie bei Theodul finden. Es ist wenig wahrscheinlich, dass Theoduls Ekloge selbst die Quelle für Eupolemius gewesen ist, denn letzterer hat drei parallele Glieder mehr als Theodul, I, 409ff. Moses und Hammon, II, 407ff. (David-) Jesseus und Achilles und II, 605ff. Elias und Phaethon. Es wäre wenigstens merkwürdig, wenn Eupolemius bei der grossen Anzahl von Vergleichen, die ihm in der Ekloge vorlagen, nicht alle seine Stücke der letzteren entnommen und sich noch nach anderen Parallelen umgesehen hätte. Da nun Theodul schon dem 9. Jahrhundert angehört (vgl. Osternacher p. 10ff.) und vielleicht mit dem Dichter Godescalc zu identifizieren ist, wie ich (a. a. O. Sp. 1570) vermutete, so muss schon im 9. Jahrhundert eine solche Parallielsierung jüdischer und antiker Mythen vorgelegen haben, und aus diesem Grunde dürfte meine obige Annahme hinfällig werden, dass Eupolemius seinen Stoff aus der Anschauung von Bildwerken geschöpft habe: zweifellos dürfte danach die Priorität auf dem literarischen Gebiete gelegen haben. Für die weitere Untersuchung aber dürfte es wichtig werden, wenn ähnliche Vergleiche bei anderen mittelalterlichen Autoren bekannt gemacht würden.

Eigenes und Fremdes im deutschen Volksmärchen.

Von Wilhelm Hüttemann.

Die deutschen Volksmärchen sind teils aus eigenen Vorstellungsformen unserer Vorfahren hervorgewachsen, teils sind ihre Grundzüge aus fremder Literatur zu uns übertragen worden und haben sich dann auf dem Boden unserer Heimat zu ihrer jetzigen Gestalt fortentwickelt. Zu den ersteren gehört das aus mythischer Naturauffassung hervorgegangene Dornröschen, dessen nordische Fassung die im Winterschlaf ruhende Erde im Glanze des Nordlichts zeigt. Auch das Nibelungenlied enthält noch Reste des Mythus. Auf das Eindringen des Christentums deutet das Kindermärchen von Hänsel und Gretel hin. Die Hexe ist ursprünglich die von den heidnischen Germanen hochangesehene wahrsagende Frau. Vom Christentum wird sie in die Wildnis vertrieben, wo sie verborgen lebt, ein Pferdekopf ist an die Hütte genagelt. Dort wird von den wenigen Getreuen zu nächtlicher Weile alter Opferbrauch geübt. Der Ort ist in der Umgegend verrufen. Hiermit sind vielverbreitete Sagen aus der Völkerwanderungszeit vom vergrabenen oder verborgenen Goldschatz vermischt. Derselbe wird nach Tötung der unheimlichen Frau durch kluge Leute gewonnen. Später wird der Schatz in der Kinderstube zu Kuchen und Zuckerwerk; so entsteht das Pfefferkuchenhäuschen. Zauberei hängt hier wie anderwärts mit Opfer und Opfergebet zusammen. So ist die Entwicklung der priesterlichen Frau zur Hexe nur natürlich unter dem Einfluss der neuen Lehre, die „Gutes“ in „Böses“ und „Böses“ in „Gutes“ verkehren musste, wie das bei religiösen Wandlungen ja zu sein pflegt. — Nach schwäbischer Fassung wohnt in dem Zuckerhäuschen ein Wolf. Das führt auf alte soziale Verhältnisse. Das germanische Recht kennt die Stellung des Friedlosen, des Waldgängers. Friedlosigkeit ist die Strafe für Friedensbruch; der Täter wird aus dem Rechtsverbande ausgestossen, er ist gehetzt wie ein Wolf und muss ein Wolfsleben führen: „Seine Zuflucht soll sein der wilde Wald.“ Wir können dabei an Ludolf, den Sohn Ottos des Grossen, wir können an Herzog Ernst von Schwaben denken. — Wenn ein solcher Waldgänger zerlumpt, mit wirrem, ungeschorenem Haar, vielleicht mit Fellen bekleidet, vom Hunger den Wohnungen der Menschen zugetrieben wurde,

dann mochte er den Bauern einem Wolfe ähnlicher scheinen als einem Menschen, und sie berichteten, sie hätten den Werwolf d. h. Mannwolf gesehen. Wenn wir annehmen, dass ein junger Edeling, der Friedlosigkeit verfallen, von einem treuen Freunde oder vielleicht von der Schwester begleitet in einsamer Waldhütte das Leben des Friedlosen führt, so haben wir vielleicht eine germanische Grundlage zum Märchen vom Brüderchen und Schwesterchen. Auch Reminiszenzen an die alte Märe von Walter und Hildegunde mögen noch hineinspielen. Hier kommt aber schon Fremdes hinzu, nämlich der klar ausgesprochene Gedanke, dass der Mensch durch bösen Zauber gezwungen werden könne, Tiergestalt anzunehmen. Damit steht die Auffassung, dass die menschliche Seele vom Körper losgelöst sich in Tiergestalt, als Maus, Vogel, Schmetterling zeige, in Zusammenhang. Nach alten Quellen erzählt Gustav Freytag in den Bildern aus der deutschen Vergangenheit vom Frankenkönig Gunthram, er habe auf der Jagd sein Haupt auf das Knie seines Begleiters gelegt und sei eingeschlafen. Da kam ein kleines Tier aus seinem Munde und suchte über das Bächlein, das vorbeifloss, hinüberzukommen. Der Begleiter hielt sein Schwert über den Bach, das Tierchen lief darüber und fuhr in ein Loch des nahen Berges. Nach einiger Zeit kam es wieder heraus, schlüpfte auf dem Schwert über das Wasser und in den Mund des Königs zurück. Unterdes träumte der König, er gehe auf eiserner Brücke über einen Fluss und in einen Berg, wo er eine grosse Menge Goldes erblickte. Als er erwachte, liess er nachgraben und fand einen unermesslichen Schatz, der vor alter Zeit hier niedergelegt worden war. — Diese Auffassung vom Sichtbarwerden der Seele in Tiergestalt ist ebenso ungermanisch wie die Verwandlung von Menschen in Tiere. Beides stammt aus Indien, und ist, so merkwürdig das auch klingen mag, schon in sehr früher Zeit von dort nach Europa und zu den Germanen herübergekommen. Schon vor dem Aufreten Buddhas, also schon geraume Zeit vor dem Beginn des 5. Jahrhunderts vor Christi Geburt, war in Indien der Glaube an die Seelenwanderung allgemein verbreitet. Derselbe äusserte sich in einer sehr grossen Anzahl sogenannter Dschätaka-Erzählungen, Geschichten, in welchen die Wiedergeburten und endliche Erlösung eines oder mehrerer Menschen berichtet wird. So werden einmal zwei junge Sklaven von einer Schlange gebissen; sie sterben und werden als Geschwistergazellen wiedergeboren; vom Pfeile des Jägers getötet, kommen sie in eine weitere Existenz als Wildenten: sie geraten ins Netz, finden den Tod und durchleben als Götter ein neues Dasein. Endlich werden sie nochmals als Menschen und zwar als Söhne eines Tschandāla-Häuptlings, einer verachteten Menschenklasse, wieder-

geboren. Herangewachsen zeichnen sie sich durch Schönheit und Geschicklichkeit in Gesang und Tanz aus, werden aber vom Neide der Menschen verfolgt, die den verachteten Tschandâla diese Fertigkeiten nicht gönnen; sie müssen aus der Heimat fliehen, werden des Lebens überdrüssig und beschliessen zu sterben. Bevor sie aber diesen Entschluss ausführen können, finden sie auf der Höhe eines Berges einen alten Heiligen, der, von langen Fastenübungen entkräftet, sein Lebensende erwartet. Dieser redet ihnen den Vorsatz aus und bekehrt sie zum Mönchstum. Aber nur einer von beiden Brüdern ist ein ganz musterhafter Mönch. Der andere lässt sich doch zuweilen noch von menschlicher Leidenschaft hinreissen. So wird er einmal, als er eine Stadt betreten hat und von den Menschen auf der Strasse verhöhnt wird, so sehr von Zorn erfüllt, dass Flammen aus seinem Munde fahren und die Stadt in Flammen aufzugehen droht. Nur mit Mühe kann ihn der Bruder, der den Rauch von fern gesehen hat und schnell herbeigekommen ist, beruhigen. Und als der König sich später mit seinem ganzen Gefolge den beiden nähert, um seine Verehrung zu bezeigen, da empfindet er beim Anblick der schönen Frauen des Serails ein ganz unmönchisches Rühren. Wieder in einer späteren Existenz sind die Brüder getrennt. Der vorher weniger Vollkommene wird als Königssohn wiedergeboren; nach dem Tode des Vaters muss er aus dem Reiche fliehen und gewinnt nach mannigfachen Abenteuern ein neues Reich, indem er den König desselben im Kampfe tötet. Im Zorne des Streites schiessen wieder Flammen aus seinem Munde. Er hat nun eine Anzahl von Jahren hindurch in dem neugewonnenen Reiche regiert, da tritt ein Schauspieler vor ihn, um ihm seine Kunst in Gesang und Tanz zu zeigen. Durch diese Vorstellung wird der König an seine frühere Existenz erinnert, wo er selbst die gleichen Künste beherrschte, und er gedenkt seines Bruders. Um denselben wiederzufinden, dichtet er einen Halbvers, in welchem die früheren Existenzen aufgezählt werden, und verspricht demjenigen, der die richtige Ergänzung dazu sagen kann, die Hälfte des Reiches. Auf diese Weise wird der Bruder denn auch in Gestalt eines Bettelmönches gefunden. Derselbe will den König zur Weltentsagung bekehren: da ihm dieses nicht gelingt, trennt er sich wieder von ihm. Der Mönch, der auch früher schon der Vollkommenere gewesen ist, erreicht die Erlösung, der König dagegen, der immer noch nicht Herr seiner Leidenschaften geworden ist, muss nach seinem Tode noch eine Anzahl Wiedergeburten durchmachen, nachdem er zuvor eine Höllenstrafe abgebüsst hat. — Wenn wir bedenken, dass von obengenannten Kindermärchen „Brüderchen und Schwesterchen“ noch eine andere Fassung überliefert ist, nach welcher

auch das Schwesterchen in ein Tier, und zwar in eine Ente verwandelt wird, so tritt die Beziehung zwischen der indischen Legende und dem Kindermärchen schon etwas klarer hervor. Beidemal haben wir fast die gleichen Tiere, nämlich einerseits Gazelle und Ente, andererseits Reh und Ente. Die recht geringfügige Variation würde sich aus der verschiedenartigen Natur der beiden Heimatländer erklären. In beiden Fassungen nehmen zwei Geschwister Tiergestalt an, von denen der eine Teil klüger und vollkommener, der andere weniger vollkommen ist; ist ja doch im deutschen Märchen das Schwesterchen dem Knaben an Klugheit und Selbstbeherrschung bedeutend überlegen. Die indische Legende enthält aber sonst noch Einzelheiten, aus denen die Beziehung zur deutschen Literatur sicher hervorgeht. Diese sind einmal das Flammenatmen in der Erregung. In den Sagen vom Rosengarten wird uns genau dasselbe von Dietrich von Bern berichtet, einmal wie er mit dem Zwergkönig Laurin, dann wie er mit Siegfried kämpft. In Indien hatten diese Eigenschaft die durch Askese oder Entsagung weiter vorgeschrittenen Mönche und Einsiedler schon zu Beginn des indischen Mittelalters (5. Jahrh. vor Christus). Dann wird in der oben skizzierten Legende beim Bericht über die Abenteuer und Irrfahrten des Königssohnes unter anderem erzählt, dass dessen Diener, um einer Verfolgung zu entgehen, Pillen angefertigt habe, welche, in den Mund genommen, einen todähnlichen Zustand herbeiführten, wurden sie aus dem Munde entfernt, so kehrte das Leben zurück. Im Zusammenhang damit mag der Apfel stehen, von dem Schneewittchen ein Stück verschluckt. Da dieses später wieder ausgespuckt wird, kehrt das Leben zurück. Dann scheint aber auch die Vorstellung einer ganz schwach auftauchenden Erinnerung an früher Erlebtes in die deutsche Volksdichtung Eingang gefunden zu haben. Wilhelm Grimm versucht den traumhaften Zustand, in welchen Parzival beim Anblick der Blutstropfen im Schnee versinkt, psychologisch zu erklären, indem er am Beispiel vom Sonnenuntergang klar zu machen sucht, dass wir beim Anblick einer merkwürdigen Erscheinung zuweilen die Empfindung haben, als hätten wir genau dasselbe früher schon einmal gesehen, wir können uns aber nicht mehr besinnen, wann das war. Man wird damit recht wohl derartige Berichte indischer Erzählungen, wie ein solcher oben angedeutet wurde, zusammenstellen, in denen durch einen geringfügigen Anlass, hier war es Tanz und Gesang, die Erinnerung an eine frühere Existenz erweckt wurde. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich in der überaus reichen indischen Literatur der Dschâtaka sich noch ein solcher Bericht findet, welcher mit jener deutschen Darstellung übereinstimmte.

In manchen deutschen Voksmärchen wird die Erlösung des in Tiergestalt verwandelten Helden auf ziemlich alberne Weise herbeigeführt; so wird im Froschkönig der Frosch an die Wand geworfen; als er herabfällt, steht der Prinz da. In solchen Fällen haben sich die Erzähler schlecht aus einer Verlegenheit gezogen. Der fremde Stoff brachte etwas, was dem deutschen Denken und Empfinden unverständlich war. Nach einer indischen Legende wurde ein Kaufmann als Frosch wiedergeboren. In dieser Gestalt wird er von einem Wagen zerquetscht, als er im Begriff ist, sich zu dem Orte zu begeben, wo ein Heiliger predigt. Das deutsche Märchen musste natürlich den Prinzen haben; die Erlösung aus der Tiergestalt durch Zerquetschung widersprach dem Volksempfinden. So entstand der ungeschickte Notbehelf des Andiewandwerfens.

Noch viel einzelne Übereinstimmungen mit indischer Erzählungsliteratur können berichtet werden. Über die Wünschelrute, den fliegenden Koffer und manches andere würden wir Aufklärung erhalten. Wir versparen uns das auf ein anderes Mal.

Neue Mitteilungen.

Ein Schwank von der Rache eines betrogenen Ehemannes.

Mitgeteilt von Johannes Bolte.

Der nachstehende gereimte Schwank, den ich einem auf der Berliner Bibliothek (Yd 7853, 37) befindlichen Flugblatte aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts entnehme, wird manchen Leser sofort an die dritte unter den *Cent nouvelles nouvelles* des Antoine de la Sale: *La pêche de l'anneau* und andere Erzählungen von der Rache, die ein in seiner Ehre gekränkter Ehemann an der Gattin des Buhlers nimmt, erinnern. Mir schien er beachtenswert, weil er vermutlich die Quelle für eine anonyme niederländische Posse *Klucht van de Schoëster, of Gelijke monniken, gelijke kappen* (Dordrecht 1660) abgegeben hat.[1]) Auch hier schleicht der von seiner Frau betrogene Schuster Jurjen mit des ehebrecherischen Junkers Hut und Mantel in dessen Haus und findet dort unerkannt bei der Edelfrau Einlass. Ob etwa ein prosaisches Schwankbuch die Zwischenstufe zwischen dem deutschen Liede und der niederländischen Posse gebildet hat, vermag ich augenblicklich nicht zu sagen.

Ein schön new | kurtzweilig Lied, zu lesen | vnd zu singen. | Von einem Edelman vnd einem Schumacher, Welchs ge- | schehen ist in der Stadt | Krembs. | Im Thon: | Wie man den Lindenschmidt | singet, etc. | [Zwei Holzschnitte: ein Junker und eine Dame.] 4 Bl. 8° o. O. u. J. [um 1610].

1. Hort zu, jr Herr[e]n gross vnd klein!
Ich wil euch singen ein Liedlein fein,
Ich hoff, mir sol gelingen.
Von einem Schuster vnd Edelman
Dauon wil ich euch singen.

2. Der Schuster het ein schönes Weib,
Die war gar schön vnd stoltz von Leib,
Sie leuchtet wie die Sterne.
Ein Edelman der tracht jhr nach
Vnd sah sie auch gar gerne.

---

[1]) Vgl. J. van Vloten, *Het nederlandsche Kluchtspel*, 2. Druk 3, 38 (1881). — Auch auf Hugo Wolfs Oper: *Der Corregidor* (1894), die auf Alarcons Novelle: *Der Dreispitz* beruht, dürfen wir nebenher hinweisen. Zu dem Motive des Kleidertausches vgl. Frey, *Gartengesellschaft* 1896, S. 250[1].

3. Der Juncker der gieng ein vnd auss
Gar offt in des Schusters Hauss,
Er thet sie freundlich schawen.
Es war jm vmb den Schuster nicht,
Es war nur vmb sein Frawen.

4. Der Schuster dacht in seinem muth:
'Der Juncker ist mir warlich gut.'
Er war schlecht in den sachen,
Stieffeln, Schuch vnd was er bedorfft
Lies er jm alles machen.

5. Der Juncker kam offt in der eyl
Vnd machet gar gute kurtzweil,
Thet mit dem Schuster kosen
Vnd gab der Frawen manchen blick;
Der Knecht thet darauff losen.

6. Der Knecht der dacht in seim Hertzen:
'Wie geschieht so manches grosses schertzen
So gar ohn alle sorgen!
Wie ist so mancher arger list
In den Frawen verborgen!'

7. Der Knecht wol zu dem Meister sprach:
'Es steht nicht recht vmb ewr sach,
Sag ich auff guten trawen.
Der Edelman kömpt nicht vmbsonst,
Er bult mit ewer Frawen.'

8. Der Meister erschrack der newen Meer,
Er sprach zu dem Knecht vngefehr:
'Wie würd ich das geware?
Du must mir geben guten Rath,
Dass ich es thu erfahren.'

9. Der Knecht sprach: 'Fordert an schuldnern gelt
Vnd sprecht, jr müsset vber felt
Auff einen Jarmarckt lauffen,
Euch dringe jetzund die noth darzu,
Leder must jhr thun kauffen.

10. 'Darnach versteckt euch in dem Hauss
Vnd halt euch fast still wie ein Mauss,
So erfart jhr die sachen,
Wie das euch ewer Frawe schon
Zu eim Narren hat thun machen.'

11. Der Meister thet nach des Knechts rath,
Im Hauss er sich verstecket drat.
Die Fraw thet sich lustig machen,
Sie meint, jr Mann wer auff dem marckt:
Der Juncker vernam die sachen.

12. Auff den abent wart er nicht lang,
Ins Schusters Hauss nam er sein gang
Vnd seumet sich nicht lange.
Die Fraw wartet jhm auff den dienst,
Thet jhn gar schon empfangen.

13. Sie giengen zu Bett nach jrem willen
Vnd hetten da der kurtzweil vielln,
Ihren lust theten sie büssen.
Der Schuster vor der kammer stand,
Es thet jn vbel verdriessen.

14. Ihr beyder lust der war gebüst.
Der Schuster in die kammer wischt,
Er fand sie beyde schlaffend.
Er dacht gar offt in seinem mut:
'Wie sol ich den handel schaffen?

15. Erstich ichs beyde, was hilfft mich das!
Ich wil sie anders straffen bass,
Es muss mir kommen zu stewre.'
Er zog bald seine kleider aus.
Hört zu der Ebenthewre!

16. Er legt sie nider für sein Beth.
Der Edelman schöne kleider het,
Die zog er an mit sitten
Vnd band die Wehr an seine Seit,
Aus dem Haus thet er treten

17. Vnd klopffet vor des Edelmans Thor.
Da stund der Knecht vnd wartet dauor
Vnd thet bald auff geschwinde,
Sprach: 'Juncker, wo bleibt jhr so lang?
Sol ich ein Liecht anzünden?'

18. Er sprach: 'Du solt es bleiben lan,
Ich kan wol finstern schlaffen gan.
Führ mich in mein gemache
Vnd ziehe mich behende aus,
Das mein Fraw nur nicht erwache!'

19. Es gefiel der Frawen von Hertzen wol,
Sie dacht: 'Wie ist mein Juncker so schnell!'
Es nam sie heimlich wunder,
Das jhr Juncker so hurtig war.
Der Schuster macht sich fein munter.

20. Die Fraw sprach: 'Lieber Juncker mein,
Wie thut jhr jetzt so hurtig sein,
Wie sol ich es vergelten?
Küchlein wil ich euch backen schon,
Ihr kommet mir sonst selten.'

21. Zu morgens, da sich der Tag anlest,
Das Frewlein schlieff also fest.
Der Schuster an der Stangen
Sahe des Junckern beste Kleider da
Wol in der Kammer hangen.

22. Dieselbige legt der Schuster an
Vnd thet bald auff die Gassen gahn,
Er thet sich dapffer kleiden.
Er schawet sich hinden vnd forne wol,
Sie waren von Sammet vnd Seiden.

23. In dem der Edelman erwacht,
Der bey des Schusters Frawen lag,
Er suchet in der kammer schon.
Wolt er nicht nackend gehen dauon,
Des Schusters Kleider must er legen ane.

24. Denn jm seine kleider waren entfrembd.
Des er sich heimlichen schempt,
Er sprach: 'Das hab ich von meim Weibe.
Sol ich so auff die Bulschaft gahn,
Ich wil es lassen bleiben.'

25. Er hett sein Weg auff heime genomn,
Der Schuster thet jhn bald bekomn,
Der Juncker erschrack sehre.
Er het des Schusters Kleider an,
Der Schuster gieng wie ein Herre.

26. Er sprach gar balde: 'Wo wiltu hin?'
Der Schuster sprach: 'Da jhr seid gesin,
Da wolt ich hin zu malen.
Wo jhr hin wolt, da kom ich her.'
Es wolt jhm nicht gefallen.

27. Weiter sprach der Edelman:
'Warumb hastu meine Kleider an?'
Der Schuster sprach dergleiche:
'Es verkert sich jetzund alle ding;
Einer wird arm, der ander reiche.'

28. Also haben sie einander beschissen,
Das einer den andern nicht kund wischen,
Sie musten beyde lachen. —
Mancher, der wil Bulen viel,
Thut sich selber zu schanden machen.

ENDE.

Besprechungen.

JESSIE L. WESTON, The Legend of Sir Lancelot du Lac. Studies upon its origin, development and position in the Arthurian romantic cycle. (Grimm Library No. 12.) London, David Nutt, 1901. 8°. XII, 252 S.

Jessie Weston hat das achte Kapitel ihrer Schrift über Gawain (1897) jetzt zu einem besonderen Buch ausgearbeitet, das ein Seiten- und Gegenstück zu Foersters Einleitung zum Karrenritter (1899) geworden ist. Derlei Monographien scheinen mir recht nützlich für die Kenntnis der Entwicklungsgeschichte der Artusdichtung. Bei jeder umfassenden und zusammenhängenden Erörterung treten neue Gesichtspunkte hervor und wird so die Gesamtfrage gefördert. Im vorliegenden Fall kann ich freilich den Hauptergebnissen, die Foersters Ansicht entkräften sollen, nicht beipflichten, da sie ganz auf den Standpunkt der englischen Folkloristen sich gründen. Es wird immer von neuem versucht, die Verfasser der überlieferten Gedichte als durchaus unselbständig zu erweisen, ihnen jede Erfindungsgabe abzusprechen und Ursprung und Entwicklung einer Sage vorliterarisch oder doch in verlorenen Quellen geschehen zu lassen. Malory soll noch um 1470 neben Kristians Karre, der er doch genau sich anschliesst, ältere Lancelotgedichte, womöglich Kristians Vorlagen benutzt haben. Die kymrischen *Mabinogion* werden noch immer als alt und selbständig erachtet. *"Chrétien could not have been an inventor, but only a brillantly successful re-teller of stories long known and popular." "To solve the complex problems of Arthurian romance we must go behind Chrétien: it is the period preceding, not following, his work in which the solution of our puzzles must be sought"* (S. 211). Und doch ist gerade beim Lancelot zweifellos, dass er weder der inselkeltischen noch überhaupt der älteren Artussage angehört, vielmehr literarischen Ursprungs ist. Die Frage spielt sich zunächst zwischen Ulrichs von Zatzikoven Lanzelet, Kristians Karrenritter und dem französischen Prosaroman ab. Dass Hartmanns Iwein eine eigenartige Lancelot-Überlieferung voraussetze, wie Weston S. 50ff. gegen Foerster LIII ff. zu erweisen sucht, kann ich nicht glauben. Auch die Anspielungen in Heinrichs von dem Türlin Krone dürfen nicht aus besonderen Fassungen abgeleitet werden. Aber vor allem muss entschieden werden, ob die französische Quelle von Ulrichs Lanzelet älter oder jünger als Kristians Karrenritter ist. Dieser Beweis ist weder von Foerster noch von Weston überzeugend erbracht. Foerster setzt das fragliche Gedicht unter die späten Artusromane etwa zwischen 1180—94, also nach Kristian, Weston erblickt dagegen im Lanzelet ein Beispiel eines frühen, noch unvollkommenen, gerade erst aus einzelnen

lais zusammengefügten Gedichtes. Zum Lanzelet macht die Verfasserin übrigens manche treffende Bemerkung und hebt die Wichtigkeit dieses Gedichtes hervor. Als dringliche Aufgabe wird eine neue Ausgabe bezeichnet, worin die Abfassungszeit des mhd. Gedichts, ob vor oder nach Wolfram, und die Quellenfrage eingehend erörtert werden müssen. S. 14ff. werden die bisher übersehenen besonderen Umstände nachdrücklich betont, unter denen im Lanzelet Ginover von Falerin gefangen gehalten und vom Zauberer Malduk, nicht von Lanzelet, der aber 5251 ff. Ginover gegen Falerin im Zweikampf verteidigt, befreit wird. Weston erklärt S. 18 den Lanzelet für *"a series of lais, each complete in itself, and having no connection with what precedes or what follows it. It is in no real sense a biographical romance, though perhaps it might be called a tentative effort in that direction."* So wenig ich die *lais* im Sinne der alten Liederlehre gelten lassen mag, wonach Einzellieder über einen bestimmten Helden allmählich sich zu einem erzählenden Gedicht zusammengefunden hätten, so muss ich doch zugeben, dass Weston einige gute Gedanken über Verwertung von *lais* im Artusroman vorbringt (vgl. S. 33, 38, 62, 66). Das Gedicht von Tyolet scheint in den Perceval und Lancelot übergegangen zu sein. Und derlei Übertragungen konnten um so leichter sich vollziehen, wenn die Handlung im *lai* etwa schon am Artushof spielte. Da trat einfach einer der namhaften Ritter der Tafelrunde für den ursprünglichen Helden ein, also z. B. Perceval und Lancelot für Tyolet. Aber gerade hieraus erhellt, dass von einer längeren vorliterarischen Sagenentwicklung nicht die Rede sein kann, vielmehr von einer bewussten, aus mannigfachen Quellen schöpfenden Romanerfindung. Kristian und die anderen Verfasser von Artusgedichten kannten zweifellos nicht nur allerlei *contes*, sondern auch *lais*, aus denen sie nahmen, was ihnen zusagte. Mir scheint sehr fraglich, dass es ursprünglich Tristan-, Perceval-, Lancelot-Lais gab, deren Sammlung einen Roman von Tristan, Perceval usw. geschaffen hätte. Wohl aber konnte der Romandichter *lais*, die ursprünglich von ganz anderen Personen handelten, auf seinen Helden übertragen. Auf diese Weise spielen die *lais* für Ursprung und Entwicklung der Artusromane gewiss eine wichtige Rolle, ja sie können unter Umständen auch einmal Keim und Kern für die Handlung eines später hochentwickelten, umfangreichen Romanes hergegeben haben. Erfindung und Entlehnung des Stoffes unter einem selbständigen Leitgedanken scheint mir das Wesen der Romandichtung, die sich grossenteils und besonders bei Kristian vor unseren Augen, nicht in dunklen Vor- und Zwischenstufen vollzieht. Die Artusromane unterscheiden sich gerade dadurch von den *chansons de geste*, dass sie nicht bloss uralte, feste Überlieferung erneuen, sondern den Inhalt frei erfinden. Der Versuch, den Weston im 5. Kapitel macht, am Yvain Kristians geringe Erfindungsgabe und seine Abhängigkeit von einer vorausgehenden Überlieferung zu erweisen, wird durch Foersters Einleitung zur neuen Yvain-Ausgabe (1902) erledigt.

Eine Hauptaufgabe, die freilich beim Mangel genügender Ausgaben sehr schwierig ist, wäre ein eingehender Vergleich zwischen Ulrichs Lanzelet und dem französischen Prosaroman, um ihre gemeinsame Vorlage

wenigstens in Umrissen wiederherzustellen. Foerster S. XLIII und LXVI hat einige Bemerkungen dazu gemacht, Weston aber geht auf diese Frage nicht näher ein. Die Verfasserin findet nur einen einzigen, allen Fassungen gemeinsamen Zug: Lancelot du Lac, die Geschichte seiner Jugend. *"I think myself that the root of the Lancelot tale was simply a Breton lai, relating the theft of a king's son by a water fairy: this seems to be the one abiding and persistent element in the tale, all else is uncertain and shifting"* (S. 21). Das ist doch ein überaus dürftiger Inhalt und kann schwerlich als Grundlage des ganzen Romans genommen werden. Die ganze Iblisgeschichte dürfte doch wohl für den ältesten Lancelot in Anspruch genommen werden. In Ulrichs Erzählung wiederholt sich das Hauptmotiv dreimal: dreimal tötet Lanżelet den Vater oder Oheim von drei Damen, deren jede ihm verzeiht und schliesslich sein Weib wird. Aber im Zusammenhang des ganzen Romans hat nur die Geschichte von Iblis, Iwerets Tochter, vernünftigen Sinn. Ihre Nebenbuhlerinnen verschwinden auch spurlos. Foerster hat in seiner neuen Yvain-Ausgabe S. XXXV ff. die Bedeutung gerade dieser Episode hervorgehoben und die Ansicht vertreten, dass sie im Kern älter ist, als Kristians Yvain. Da nun Kristian den Löwenritter nach dem Karrenritter schrieb, so vermute ich, dass er in seinem Lancelotstoff die Iblisgeschichte unter anderem vorfand, wennschon er sie in der Karre nicht benutzte. Ulrichs Lanzelet bezw. seine französische Vorlage fällt gewiss in der vorliegenden Gestalt nach Kristians Gedichten, aus denen manche Einzelheiten entlehnt sein mögen, z. B. Lanzelets Ausfahrt in die Welt, ohne von Ritterschaft zu wissen, und die Belehrung in ritterlich-höfischer Zucht nach Perceval (vgl. Weston S. 98 f.), Lanzelets Turnier in drei verschiedenen Rüstungen nach Cligés u. dgl. Die Wiederholungen des Hauptmotivs, Einschaltungen wie die Mantelprobe und der *„fier baisier"* sind wohl Spuren der Bearbeitung. Aber wie steht es mit dem Verhältnis zwischen Lanzelet und Ginover? Die Liebe zwischen beiden ist sicherlich erst im Karrenroman erdichtet worden. Lancelots Mitwirkung bei der Befreiung der entführten Königin kann ebensowohl schon in Kristians Quelle so berichtet worden sein wie bei Ulrich, als andererseits die Darstellung in Ulrichs Lanzelet durch die Karre veranlasst sein kann, wobei eben das anstössige Liebesverhältnis beseitigt wurde. Dass Lancelot und Guenievre nach Tristan und Isolt gezeichnet sind, dass Kristian auf Weisung der Gräfin Marie die ritterlich-höfische Minne der Troubadourdichtung in den Roman aufnahm, wird auch von Weston zugegeben. Aber die Verfasserin sucht wiederum nach allerlei ganz überflüssigen Vorstufen, in denen alle die Züge hereingekommen sein sollen, die wir bei Kristian finden. Kristians Worte lassen darauf schliessen, dass die Gräfin ihm von Lancelot und Gueinievre erzählte und angab, wie er ihr Verhältnis im Sinne der höfischen Minne darstellen sollte:

matiere et san l'an done et livre
la contesse, et il s'antremet
de panser si que rien n'i met
fors sa painne et s'antancion.

In Tristan und Isolt freilich handelt es sich um eine grosse, echte Leidenschaft, im Karrenroman um eine Modetorheit, die unwahr und erkältend wirkt. Von Guenievres Treulosigkeit bezw. Mordreds Verrat weiss schon die Artussage. Ebenso von ihrer Entführung durch Melwas, dem sie Artus selbst durch Gildas Hilfe wieder abgewinnt. Darauf gründet sich nun der Bericht des Lancelotromans, indem Lancelot Guenievre zurückgewinnen hilft. Ich bemerke, dass die Erzählung in Ulrichs Lanzelet schon dadurch ursprünglicher scheint, dass noch Artus selbst mit Malduks Beistand, begleitet von Karjet, Tristan und Lanzelet, die Königin aus Falerins Haft befreit, während in der Karre Lancelot als Guenievres Freund die Geliebte allein errettet. Weston machte schon in ihrem Buch über Gawain S. 75 und im Lancelot S. 108ff. den sonderbaren Versuch, Gawain als den ursprünglichen Liebhaber Guenievres zu erweisen. Lancelot sei später nur an seine Stelle gerückt. Die hierfür vorgebrachten Gründe sind sehr schwach. Hält man sich an das, was wirklich in den Quellen steht, so liegt die Vermutung am nächsten, dass in der Bretagne um die Mitte des 12. Jahrhunderts von Lancelot erzählt wurde, dass er Artus bei der Befreiung der Königin Hilfe leistete (vgl. Ulrichs Lanzelet, der aus einem älteren, vor Kristian vorhandenen Grundstock besteht, den wir aber nur aus einer Bearbeitung kennen, die nach Kristians Gedichten entstand). Kristian entnahm dem biographischen Roman von Lancelot nur diese Episode und schilderte Lancelot und Guenievre nach dem Vorbild von Tristan und Isolt und nach den provençalischen Minneregeln. Kein Anzeichen ist vorhanden, dass vor Kristian Lancelot in diesem Lichte erschien; es lässt sich auch nicht behaupten, dass er die Rolle eines Vorläufers übernahm. Die Geschichte Mordreds mag nur insoweit dabei mitgewirkt haben, als bereits hier von einer ehebrecherischen Verbindung der Königin erzählt wurde.

Vom Prosaroman handelt das 8. Kapitel, worin die Verfasserin untersucht, wie Lancelot mit dem Gral in Verbindung gebracht wurde. Nach Percevals und Gawains Vorbild begeben sich in den späteren Romanen alle Helden auf die Suche, obwohl eigentlich nur einer, Perceval, ans Ziel kommen kann. Aber natürlich suchen die Romanschreiber so weit als möglich ihrem erkorenen Ritter die Gralskrone zu verleihen. Wechssler hatte Galahad für den ursprünglichen Gralfinder erklärt und ihn hernach von Perceval verdrängen lassen. Gegen diese Annahme wendet sich Weston mit aller Entschiedenheit. Der Lancelotroman wurde zuerst in die Borongruppe eingestellt: Josef von Arimathia, Merlin, Lancelot, Perceval, Mort Artur — ohne dass Perceval zunächst aus seiner Stellung verdrängt worden wäre (vgl. S. 129). *"The Lancelot story was connected with a Grail story, which regarded Perceval as its hero and knew nothing of Lancelots son, Galahad"* (S. 132). Im Map-Zyklus wurde dagegen ein neuer Gralsucher aufgestellt: Galahad, Lancelots Sohn. Durch sein Verhältnis zu Guenievre war Lancelot vom Gralkönigtum ausgeschlossen. Aber dafür kam seinem Sohn diese Ehre zu. Der Lancelot- und der Gralroman waren im 13. Jahrhundert besonders beliebt. Um sich den Vorrang zu wahren, musste der Lancelot dem Gralroman angegliedert werden, und

das geschah eben im Map-Zyklus durch die Erfindung des Galahad, wodurch der im Boron-Zyklus nur äusserlich eingestellte Lancelotroman enger mit der Handlung verknüpft erschien. Lancelot, der erste Held der Tafelrunde, in dem die weltliche Ritterschaft ihre Blüte bewunderte, konnte nicht selber, aber doch in seinem Sohne Galahad auf diese Weise an die Spitze der geistlichen Ritterschaft treten und somit alle Ehren in sich vereinigen. Diese Vermutungen über den Ursprung Galahads aus dem allmählich sich vollziehenden Anschluss des Lancelot an den Gralroman sind ansprechend, aber, wie schliesslich noch fast alles, was wir über die Prosaromane bisher annehmen, doch nur mehr oder minder wahrscheinliche Einfälle. Dass Galahad, dem Wechssler den Vorrang vor Perceval zuweisen wollte, von Weston wieder an die zweite Stelle gesetzt wird, ist ganz in der Ordnung.

Die letzten Kapitel beschäftigen sich mit dem Nachweis, dass der niederländische Lancelot, der französische Druck von 1533 und Malorys Vorlage untereinander eng verwandt sind und von dem Druck von 1513, den Sommer mit Malory verglich, erheblich abweichen. Die Wichtigkeit des niederländischen Lancelot für Sage und Überlieferung wird überhaupt von Weston gebührend hervorgehoben.

Rostock. W. Golther.

Nachgelassene Schriften des Grafen Gobineau, herausgegeben von Ludwig Schemann. *Dichterische Werke: I. Alexandre le Macédonien, tragédie en cinq actes.* Strassburg, Karl J. Trübner, 1901. XVIII, 101 S.

Angesichts der begeisterten Anpreisungen des Herausgebers empfindet man eine Art befangener Scheu, wenn man an die Prüfung dieser vor 1848 entworfenen, durch die Februar-Revolution der Bühne entzogenen und jetzt als nachgelassenes Werk gedruckten Tragödie geht. Und doch kann die Besprechung die Frage nicht umgehen, ob Alexander, „diese allerköniglichste Gestalt", sich überhaupt für die Bühne eignet, und ob Graf Gobineau die dramatische Aufgabe, die er sich gestellt, glücklich gelöst hat? Tragisch und menschlich ergreifend ist ja Alexanders Verhängnis, sein jäher Tod mit dem Zusammenbruch so stolzer Zukunftspläne. Aber diese Tragik hat nichts von dramatischer Schuldsühne, sie ist durchaus historisch bedingt und nur historisch erklärbar, und so scheint mir auch Graf Gobineau seinen Alexander aufgefasst zu haben: seine Tragödie ist ein bühnenmässig zugeschnittenes Stück Geschichte. Ihr Wert, wenn sie einen hat, besteht darin, dass sie durch die Anschaulichkeit des Dialogs und der szenischen Gruppierung die historischen Faktoren lebendig vor Augen führt, die den Untergang des jungen Welteroberers herbeigeführt haben. Eine dramatische Handlung hat das Stück nicht; denn der Konflikt, in dem Alexander unterliegt, ist von Anfang an vorhanden und gleich in seinem akuten Stadium; psychologisch durfte die Lösung, die Ermordung Alexanders, schon im ersten Akt durch Philotas erfolgen; dass sie erst nach Clitus' Tod eintritt, ist nur

durch die gegebene historische Wirklichkeit, nicht durch die dramatische Notwendigkeit begründet. Und warum unterliegt schliesslich Alexander? Weil er, der Träger der genialen Idee. nur erbärmliche Seelen zu Werkzeugen hat? Er selber deutet dies im Stück wiederholt an. Werden wir ihm aber aufs Wort glauben? Sehen wir ihn nicht vielmehr darum untergehen, weil er keinen Willen, sondern nur Launen hat, und weil er bei der Durchführung seiner Pläne niemanden mit sich fortzureissen versteht? Gobineaus Alexander hat jeden Kontakt mit seinen Mitmenschen verloren. Die leidenschaftliche Erregung Roxanes berührt ihn nicht, die Missstimmung und Verrätereien seiner Leute und Generäle kennt er nur, weil Hephästion sie ihm hinterbringt und er diesem blinden Glauben schenkt. Hat er wirklich grosse Gedanken, so fehlt ihm jede Fähigkeit sie mitzuteilen, sie anderen einzuflössen. Warum hält er nicht Rat mit seinen Generalen, warum gibt er ihnen nicht zu schaffen? Er ist nicht im stande, seinen Mitarbeitern mit seiner überlegenen Geistesgrösse zu imponieren: wie soll der Zuschauer daran glauben? Auch wieder nur, weil er sie aus der Geschichte kennt? Als ein in die Form der Tragödie gegossenes historisches Bild will ich Gobineaus Alexander ohne weiteres gelten lassen und ihm Anerkennung zollen. Als Tragödie dürfte sie sich schwerlich bewähren, und zur Schul-Lektüre eignet sie sich wegen der Schwäche des sprachlichen Ausdrucks nicht. Einen schönen Vers spricht Alexander: *Va! le nectar n'a pas la saveur de la vie.* Sonst beherrscht der Verfasser die poetische Rede nicht, sondern ringt mit ihr. Als Denkmal der geistigen Entwicklung des Grafen Gobineau hat dieses Stück aus seinem Nachlass wohl seinen Wert; ich weiss aber nicht, ob der hohe Ton des Dithyrambus, den der Herausgeber anschlägt, dem Nachruhm dieses verdienstvollen Diplomaten und Ethnologen auf die Dauer nicht eher schaden als frommen wird.

Budapest. Ph. Aug. Becker.

Dr. PAUL BÜRGER, Über typische Durchbrechung der dramatischen Einheit im französischen Theater in seiner Entwicklung bis an den Ausgang der klassischen Zeit. Erster Teil: Das mittelalterliche Theater. Breslau, Preuss & Jünger, 1901. VI, 73 S.

Auf die Untersuchung der wohlbekannten Erscheinung des „Schauspiels im Schauspiel" ausgehend, hat sich der Verf. verlocken lassen, zunächst das mittelalterliche Theater auf die Wahrung oder Durchbrechung der Einheit in Handlung und Grundstimmung zu prüfen. Diese grundlegende Einheit zeigt sich nämlich nicht von vornherein als eine selbstverständliche Eigenschaft des dramatischen Spiels; denn das liturgische Drama, von dem die Entwicklung ausgeht, ist — als Einlage im Gottesdienst — kein für sich bestehendes, in sich abgeschlossenes ästhetisches Kunstwerk, und die weitere Ausgestaltung des Schauspiels erfolgte ja vorwiegend durch zyklische Aneinanderreihung einzelner ausgeführter Episoden (z. B. Adam Abel Propheten) und unter Bevor-

zugung der scherzhaften Elemente, über die die Phantasie freier schalten durfte. Dieser innere Mangel an Einheitlichkeit tritt besonders stark bei Jehan Bodels Nikolausspiel hervor. mit dem die ältere Phase des mittelalterlichen Dramas abbricht (1—12). Einen Fortschritt bedeuten wegen der inneren Geschlossenheit der Handlung die Marienmirakel, wie sie im 14. Jahrhundert in den Laienvereinigungen der Puys aufgeführt wurden. Der Aufführung ging regelmässig eine Predigt voraus, deren Inhalt das Lob der Jungfrau war. Diese Predigt wurde bald mit dem Stücke enger verbunden, zuerst nur durch eine Reimanknüpfung, wie sie im Dialog des Stückes zwischen Rede und Antwort üblich war. Später legte man die Predigt in das Stück ein, und knüpfte sie — noch rein äusserlich — an durch den Hinweis auf das anwesende, andächtig lauschende Publikum. Meist hielt wohl ein eigens bestellter Prediger die Ansprache, mitunter übernimmt sie aber eine der im Stücke spielenden Personen. Nur selten ist die Predigt im Spiel selbst von Wirkung, wie momentan bei der Nonne, die das Kloster verliess. In einigen der Mirakel haben die handelnden Personen für sich das Bedürfnis, eine Kirche aufzusuchen, so dass die Predigt jetzt ein integrierender Bestandteil des Mirakels wird; und endlich kommt es vor, dass eben die Predigt in der Seele der Spieler dramatische Wandlungen hervorbringt, wobei aber nur zweimal der Inhalt derselben auch wirklich der beabsichtigten Wirkung angepasst ist. Auf diese Weise ist alsdann die vollständige organische Verbindung der Predigt mit der Aufführung vollzogen, was unbedingt einen Fortschritt in der Beherrschung der Technik bedeutet (p. 12—34). — Anders steht es im Mysterientheater des 15. und 16. Jahrhunderts mit den Prologen, Epilogen und den in das Stück selbst eingestreuten Moralbetrachtungen, die alle von einem bestimmten Prolog-Redner vorgetragen wurden. Wohl gibt man diesen häufig die Form der Predigt, sie haben aber von vornherein eine feste Beziehung zum Spiel, dessen Inhalt sie ankünden oder dessen Schlusslehre sie formulieren: sie bereiten die Stimmung zum Drama vor oder lassen diese ausklingen, und sind in diesem Sinne ein Teil und ein Werkzeug des Dramas (p. 34—40). Daneben finden sich auch in Mysterien und Moralitäten Predigten eingelegt, die direkt zur Handlung gehören, die keine Rücksicht auf das Publikum nehmen, sondern für die Personen des Dramas gehalten werden. Doch auch so schaden diese Einlagen dem Gang der Handlung (p. 40—43). Noch mehr beeinträchtigen indessen die scherzhaften Einschübe die Einheit der dramatischen Stimmung; solche sind die Zwischenspiele der Teufel (p. 47—49), die burlesk erweiterten Szenen der Henker, Boten, Bauern, Marktschreier, Bettler und besonders der Kranken. die oft unwillkürlich und widerwillig Gegenstand mirakulöser Heilungen werden (p. 49—55). Zeigt sich in der breiten Aufführung dieser Nebenrollen die noch vorwiegend epische Auffassung des Dramas, so ist es lediglich das mit der Ausdehnung der Mysterien zunehmende Bedürfnis nach Abspannung bei Zuschauern wie Spielern. welches die Einführung des Narren mit seinen meist improvisierten Spässen und Parodien des ernsten Spiels, bald auch den Einschub ganzer, mit dem Hauptstück nicht verbundener

Farcen, und schliesslich in Paris die Vereinigung der Confrères de la Passion mit den Enfants sans-souci zu gemeinsamen Aufführungen veranlasste. Einen künstlerischen Fortschritt bedeutet diese Unterbrechung der ernsten Handlung durch fremde Einlagen natürlich nicht(p. 55—67). — Nicht so streng fordert das komische Spiel die Einheit der Handlung und Stimmung; denn die fröhliche Laune kann auch durch ganz zusammenhangslose Spässe und Possen erregt und unterhalten werden. Wo aber zufällig ein Schwank mit geordneter Handlung zu Grunde gelegt wurde, da haben die Dichter auch die Einheitlichkeit der Handlung, wohl mehr instinktmässig als mit bewusster Kunst, durchwegs festgehalten (p. 68—73).

Diese kurze Inhaltsübersicht bezeugt wohl hinreichend den Ernst und Wert der hier angezeigten Schrift.

Budapest. Ph. Aug. Becker.

Kurze Mitteilungen.

O. Dähnhardt, *Heimatklänge aus deutschen Gauen. 3. Aus Hochland und Schneegebirg.* Leipzig, B. G. Teubner 1901. XXII u. 186 S.

Diese Auswahl aus der deutschen Dialektliteratur, die sich vor allem an die Jugend und ihre Lehrer wendet, will zugleich als Beitrag zu einer Charakteristik der deutschen Volksstämme angesehen werden, die nach dem Herausgeber in ihren Mundartdichtern am reinsten zum Ausdruck kommen. „Jeder Stamm und jeder Stand kann hier dem andern ins Herz blicken.“ Ein Grundzug deutscher Volksart ist nach ihm der Reichtum des Gemüts, das Kraft und Tiefe, Zartheit und Innigkeit in sich vereinigt, und dem eine hohe geistige Begabung sich gesellt. Worin nun die Besonderheiten der einzelnen Stämme bestehen, die sich von einander ebenso unterscheiden, wie die Natur des Bodens, auf dem sie wohnen, sucht der Herausgeber knapp und treffend in der Einleitung darzulegen. Namentlich aber sollen diesem Zweck die mitgeteilten Proben dienen, die das Elsass, die südlichen Teile von Baden, von Württemberg und Bayern, die Schweiz und namentlich Österreich beigesteuert haben. Man ist überrascht, in Österreich so viel Gutes, ja Ausgezeichnetes zu treffen, das bei uns, wo man den Namen Stelzhamers kaum je hört, so gut wie unbekannt ist. Die Auswahl ist glücklich getroffen, die Proben sind fesselnd, charakteristisch und recht geeignet, der Jugend in der Schule oder daheim ein Stück deutschen Lebens nahezubringen. Die frischen und lebensvollen Bilder, mit denen Robert Engels das Buch geziert hat, verdeutlichen zugleich die betreffende Volkstracht.

Dr. W. Kopp, *Geschichte der griechischen Literatur.* 6. Aufl., nach der Umarbeitung von F. G. Hubert besorgt von Gerh. Heinr. Müller. Berlin, J. Springer. 1901. XII u. 243 S.

Ders., *Geschichte der römischen Literatur.* 7. Aufl. nach der Umarbeitung von F. G. Hubert. Zweite verbesserte Aufl. besorgt von O. Seyffert. ebda. 1901. VIII u. 147 S.

Otto Wendt, *Steeles literarische Kritik über Shakespeare im Tatler und Spectator.* Rostock, C. Boldt'sche Hofbuchdruckerei, 1901. 43 S. (Rost. Diss.)

Schüler F. Lindners haben schon mehrfach das Fortleben Shakespeares untersucht, sei es, dass sie die Bearbeitung Shakespearescher Stücke oder, wie Kabelmann

(*Addisons literarische Kritik im Spectator.* 1900) die Stellung einer späteren Zeit dem Dichter gegenüber betrachteten. Nicht geglückt ist unserem Verfasser, der ein Gegenstück zu Kabelmann geben will, der historische Überblick über Shakespeares Würdigung bis zu Steele: Drydens Verhältnis zu Shakespeare ist nicht mit ein paar Worten abzutun; bei ihm, wie bei andern Kritikern liegt der Fall doch so, dass sie Shakespeares Grösse fühlen, aber durch ihre Ehrfurcht vor den Regeln verhindert werden, sich ihrem Eindruck unbefangen hinzugeben. Man führt so oft Rymer's abgeschmackte Äusserungen über Shakespeare an, hebt aber nicht hervor, dass man von den damals geltenden ästhetischen Theorien aus sehr leicht zu ihnen gelangen konnte, und dass ihnen alsbald von mehreren Seiten, u. a. von Dryden, Gildon und Dennis widersprochen wurde. So möchte auch der Satz in Zweifel zu ziehen sein, Steele sei der erste gewesen, der Shakespeare richtig würdigte, ohne dass wir darum seine warme Begeisterung für den Dichter und ihre werbende Kraft gering anschlagen möchten. Auch den allgemeinen Betrachtungen Steeles über Shakespeare möchten wir keine besondere Bedeutung beimessen. Dagegen ist Steele — und das ist Wendt unbedingt zuzugeben —, der erste, der als feinsinniger Psycholog den Dichter mit grossem Erfolg zu erläutern und zu rechtfertigen unternimmt. Wendt zeigt das hübsch an den manchen treffenden Äusserungen über Hamlet, Othello, Macbeth, Desdemona u. a., denen die nächsten Jahrzehnte nichts gleich Gutes an die Seite zu setzen haben. Dem jugendlichen Verfasser hätte wohl einem Manne von dem Geist und der Belesenheit Beljames gegenüber etwas mehr Bescheidenheit geziemt, als er S. 39 zeigt.

Büchereingänge.

[Für die hierunter verzeichneten Schriften ist in der Regel keine eingehende Besprechung in Aussicht genommen.]

The Journal of American Folk-Lore. Editor A. F. Chamberlain. Vol. XIV. 1901 (Nr. LII—LV): Franz Boas, The Mind of Primitive Man. — Washington Matthews, Navaho Night Chant. — id., The Treatment of Ailing Gods. — George A. Dorsey, The Shoshonean Game of Nă-wá-tă-pi. — Robert Bell, Legends of the Slavey Indians of the Mackenzie River. — Sadie F. Price, Kentucky Folk-Lore. — Elisabeth Cloud Seip, Witch-finding in Western Maryland. — J. Walter Fewkes, An Interpretation of Katcina Worship. — Alexander F. Chamberlain, Kootenay "Medicine-Men". — Alice C. Fletcher, The "Lazy Man" in Indian Lore. — Rodney H. True, Folk Materia Medica. — Reginald Pelham Bolton, Some Traditional Misconceptions of Law. — W. M. Beauchamp, The Good Hunter and the Iroquois Medicine. — M. Raymond Harrington, An Abenaki "Witch-Story". — Louis L. Meeker, Siouan Mythological Tales. — Alexander F. Chamberlain, Translation: A. Study in the Transference of Folk-Thought. — Roland Steiner, "Seeking Jesus". — id., Observations on the Practice of Conjuring in Georgia. — Constance Goddard Du Bois, The Mythology of the Diegueños. — Annie Laurie Ellis, Folk-Music: A Song of Texan Cow-Boys. — William Jones, Episodes in the Culture-Hero Myth of the Sauks and Foxes. — Louisa McDermott, Folk-Lore of the Flathead Indians of Idaho: Adventures of Coyote. — A. L. Kroeber, Ute Tales. — Emma M. Backus, Early Songs From North Carolina. — id., Song-Games from Connecticut. — A. F. C. and I. C. C., Record of American Folk-Lore. — Notes and Queries. — Local Meetings and other Notices. — Bibliographical Notes (Books, Journals).

Abhandlungen.

Litterarische Bewegungen in Rom im vierten und fünften Jahrhundert n. Chr.



Von Dr. Lommatzsch.

Niemals stand wohl die römische Litteratur auf einem tieferen Niveau als in der Zeit zwischen M. Aurel und Diocletian: es ist zugleich die Zeit der gröfsten Verwirrung und Unsicherheit auf politischem Gebiet. Während man die tausendjährige Jubelfeier der Stadt Rom mit prunkvollen Spielen beging, während auf den Münzen und Inschriften die *Roma aeterna* immer wieder erscheint, waren die Verhältnisse eher dazu angetan den Untergang des Reiches in nahe Aussicht zu stellen; mit banger Ahnung ward an das augurium des Romulus gedacht[1]). In raschem Wechsel folgte ein Kaiser, ein Usurpator dem andern, selbst tatkräftigen Herrschern gelang es nicht, der allgemeinen Verwirrung Herr zu werden, noch weniger, dauernde Zustände zu schaffen. Ihre Kraft verzehrte sich in der doppelten Aufgabe, die Grenzen gegen Einbrüche der Barbaren zu sichern, anderseits im Innern altrömische Sitte und Religion wieder aufzurichten — vor allem dem Christentum gegenüber — und durch dieselbe die Macht des römischen Namens aufs neue zu befestigen.

Es liegt aufserhalb unserer Aufgabe, die Restaurationsversuche des Diocletian darzulegen, welche dem Reich für einige Zeit den Frieden sicherten, noch ihre Ausbildung durch Constantin: was selbst ein Regent wie Diocletian noch zu erreichen hoffen durfte, war eine leidliche Ausbesserung der Schäden im Innern; von einer Neubelebung des dem Untergang geweihten Reiches konnte keine Rede mehr sein. Ich möchte die Aufmerksamkeit auf eine ganz analoge Erscheinung auf litterarischem Gebiet lenken; auch hier regt sich neues Leben, auch hier wie auf politischem Gebiet zunächst weniger auf schöpferische Neubildung gerichtet, als auf möglichste Herstellung und Sicherung des Alten. Man kann nicht eigentlich von einer Wiedergeburt reden; es fehlten die geistigen Kräfte,

---

[1]) Cf. Claudian. *de bello Gothico 265.* Sidon. *paneg. in Avit.* (VII) 55. 357 *iam prope fata tui bis senas vulturis alas complebant* etc.

die einst jene Litteratur hervorgebracht hatten. Wenn man sich zur grofsen Vergangenheit zurückwandte, geschah es nicht, um für den eignen Gestaltungs- und Schaffenstrieb Vorbilder und Anregung zu gewinnen, sondern im Gefühl der eignen Unzulänglichkeit, der man mit den Schätzen der Vergangenheit zu Hülfe kommen wollte. So bildet die Bewegung, von der im folgenden die Rede sein soll, einen Abschlufs; es ist die letzte Zeit der heidnischen römischen Literatur.

Und doch dürfen wir die Bedeutung dessen, was damals geleistet wurde, nicht unterschätzen: noch heute zehren wir von den Früchten, welche jene Zeit zeitigte.

Die erneute politische Restauration und die Ruhe, die damit für einige Zeit in dem orbis Romanus eingekehrt war, erklärt nicht allein diesen Wandel innerhalb der römischen Litteratur, dies Hervortreten und Zusammenfassen von Kräften, welche bereits verloren zu sein schienen. Mit dem Tode Constantins des Grofsen (337) war es ohnehin mit dem Frieden wieder vorbei; und seit der Mitte unseres Zeitraumes (395) ist die schon lange vorher angebahnte Trennung der beiden Reichshälften dauernd. Die neue Zeit erhielt ihr Gepräge durch zwei Ereignisse: wie das alte Rom seinen Glanz besafs als Sitz des Herrn der Welt und als Mittelpunkt des heidnischen Kultes, so wird diese Zeit charakterisiert durch die Verlegung der Residenz von Rom (326) und die Anerkennung des Christentums seit 311: jene in den letzten Jahrzehnten vorbereitet, konnte nicht die tiefgreifende Wirkung üben wie die Anerkennung des noch wenige Jahre vorher hartbedrängten Christentums.

Durch ein bekanntes Reskript hatte der Kaiser Trajan (*ad. Plin.* 97) der neuen Religion, die bis dahin offiziell ungekannt und infolge dieser Unkenntnis ihres Wesens unangefochten existiert hatte, die Daseinsberechtigung entzogen. Diese Entscheidung hat zwei Jahrhunderte hindurch die Grundlage für das Verhalten des Staates zum Christentum gebildet[1]).

Der Erlafs vom Jahre 313 wandelte die Lage, das Christentum erhielt die entbehrte staatliche Duldung: das Heidentum verlor seinen Charakter als Staatsreligion, es trat eine Epoche der völligen Glaubensfreiheit ein, wenigstens theoretisch[2]). Ob Constantin sich zum Christentum bekannte, ist immer noch ein offene Frage[3]), bleibt für den Gang

---

[1]) Cf. Harnack, *Mission und Ausbreitung des Christentums* (1902) p. 342 ss.

[2]) Cf. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* (1902) p. 84. Schultze, *Geschichte des Untergangs des griechisch-römischen Heidentums* I p. 29 s.

[3]) Trotz Seeck, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt* I² p. 126, 491 scheint mir die Ansicht Burckhardts (*Constantin d. Gr.*² p. 347) die richtige.

der Ereignisse auch irrelevant: der Sieg des Christentums war mit jener Anerkennung entschieden. Obgleich sich die Kaiser, aufser Julian, zum christlichen Glauben bekannten, dauerte es noch einige Zeit, ehe das Christentum Staatsreligion d. h. gesetzlich vorgeschrieben wurde. Erst mit dem Ende des vierten Jahrhunderts ward dieser Schritt getan[1]), der durch mehr und mehr verschärfte Erlasse vorbereitet war: ein Bild der Übergangszeit gibt uns das sogenannte *feriale Cumanum,* eine im Jahre 387 mit kaiserlicher Bestätigung erlassene Festordnung, welche kein christliches aber auch kein spezifisch heidnisches Fest enthält[2]); *ut profanos ritus iam salubri lege summovimus, ita festos conventus civium et communem omnium laetitiam non patimur summoveri* war der Grundsatz (*cod. Theodos.* XVI 10, 17 a. 399).

Die Hochburg der alten Religion war Rom, wo bis über die Mitte des vierten Jahrhunderts hinaus der alte Ritus im wesentlichen unangetastet blieb[3]); die Hauptstadt der Welt war gewissermafsen eximiert. Der tiefe Eindruck, den die Herrlichkeit des heidnischen Rom auf den Kaiser Constantius machte, ist bekannt[4]); während er in den Provinzen das Opfern bei Todesstrafe verbot[5]), erkannte er den heidnischen Staatskult in Rom ausdrücklich an[6]), an dessen Spitze er ja auch als pontifex maximus nominell stand. Erst als Gratianus auf die Würde des pontifex maximus verzichtete, und das Vermögen der Tempel und den staatlichen Zuschufs aufhob, war auch in Rom der heidnische Kult rechtlos geworden. Die noch so umfangreiche Opferwilligkeit der römischen Nobilität[7]) konnte diesen Schlag nicht ausgleichen; der heidnische Kult blieb nur bestehen, solange er noch geduldet war, und die kurze Zeit der Reaktion unter dem Gegenkaiser Eugenius (392—394) vermochte nichts daran zu ändern. Nach wenigen Jahren, mit dem Tode der Hauptver-

1) Im Jahre 392 wurde der Götzendienst als *crimen maiestatis* erklärt (*cod. Theodos.* XVI 10, 12); dafs er damals in den Städten (aufser Rom) im wesentlichen erloschen war, zeigt die in eben der Zeit aufkommende Bezeichnung *pagani* (*cod. Theod.* XVI 2, 18 a. 368. 10, 13 a. 395, cf. Oros. I *prol.* 9; anders Harnack l. c. p. 298,2. 539).

2) *Corp. inscr. Lat.* X 3792, cf. Mommsen *Sber. der Sächs. Ges. d. W.* 1850 p. 62.

3) Cf. Wissowa l. c. p. 86.

4) Ammian. XVI 10.

5) *Cod. Theod.* XVI 10, 4.

6) Symmach. *relat.* 3, 7: *nihil ille decerpsit sacrarum virginum privilegiis, decrevit nobilibus sacerdotia, Romanis caeremoniis non negavit impensas . . . cumque alias religiones sequeretur has servavit imperio.*

7) Ich führe die charakteristische Äufserung des Tamesius Augentius Olympius an (*Anthol. lat.* n. 265 Büch.): *sumptusque tuos nec, Roma, requirit; damna piis meliora lucro.*

treter des römischen Adels, war es mit dem heidnischen Kult definitiv vorbei. Denn im Volk hatte diese Bewegung keinen Rückhalt[1]). Die Nobilität focht den Kampf allein durch und unterlag; mit ergreifender Deutlichkeit zeigt sich das in dem Kampf um den Altar der Viktoria: niemand wird die Relation des Symmachus darüber ohne Rührung lesen[2]).

Aber mit diesem Kampf auf religiösem Gebiet verschlingt sich ein anderer, durch den diese Zeit überhaupt erst von Bedeutung für die Zukunft geworden ist: derjenige, dessen Objekt die Litteratur bildete[3]). Die römische Nobilität erlangt dadurch eine Bedeutung, wie sie sie im ganzen Verlauf der römischen Litteraturgeschichte nie besessen hat: wie sich überhaupt in dieser Zeit, als der Kaiser nicht mehr in Rom residierte, die Stellung des Senats merklich hob[4]). Einfluſs oder Beteiligung an der Litteratur hatte er vorher nur in beschränktem Maſse besessen. Ich denke dabei an den in Rom geborenen Adel. Überblicken wir den Verlauf der römischen Litteratur, so ist es eine ohne weiteres einleuchtende Tatsache, daſs Rom so auſserordentlich wenig Männer für die Litteratur geliefert hat: in der ersten Zeit stammen die Gröſsen der Litteratur zumeist aus den Municipien Italiens; gegen Ende der Republik und Anfang der Kaiserzeit finden wir vor allem Männer aus der ersten auſseritalischen Provinz, Gallia cisalpina, von maſsgebender Bedeutung für die Litteratur: es folgen in chronologischer Reihenfolge die übrigen Provinzen des Westens. Im ersten Jahrhundert sendet Spanien die beiden Seneca,

---

[1]) Augustin. *conf.* 8, 2 sagt von Marius Victorinus: *sacrorum sacrilegorum particeps, quibus tunc tota fere Romana nobilitas inflata spirabat.* An die Stelle der Apologien *adversus nationes* treten daher Invectiven gegen die *proceres*: cf. das sog. *carmen adversus paganos* (v. 23 *convenit his ducibus, proceres, sperare salutem* cf. Usener *anecd. Holderi* p. 36). In dieselbe Zeit gehört *Prudentius contra Symmachum* und das Gedicht *ad senatorem ex Christiana religione ad idolorum servitutem conversum* (in Cyprianus ed. Hartel III p. 302). — Der Grund für die Gleichgültigkeit des Volkes lag wohl zum Teil daran, daſs die Feste erhalten blieben: oben S. 179.

[2]) Man hat wohl, um den Eindruck dieses Dokumentes abzuschwächen, die Frage gestellt: glaubten diese Leute denn noch an ihre alten Götter? — Der römische Adel wohl kaum, sein Glaube galt dem Mithras (cf. Dieterich, *Bonner Jahrb.* 108/9 p. 26. Cumont, *Die Mysterien des Mithra* (1903) p. 60). Für ihn war der Kampf im wesentlichen ein Kampf um die groſsen Erinnerungen des heidnischen Rom, die das Christentum zu entheiligen oder zu vernichten drohte (Mommsen, *Abh. d. sächs. Gesellsch. der Wiss.* I (1850) p. 599, vergl. Harnack l. c. p. 350, 1). Die Stellung den Göttern gegenüber ist ähnlich in der augusteischen Litteratur; das *Dis te minorem quod geris imperas* des Horatius ist auch der Grundton der symmachischen Verteidigung; ich erinnere ferner an den Preis Roms bei *Rutil. Namat.* I 47 ss.

[3]) Cf. Norden, *Die antike Kunstprosa* II p. 577.

[4]) Cf. Peter, *Die geschichtliche Litteratur über die römische Kaiserzeit* II p. 28.

Lucan, Quintilian und Martial; am Schlufs der Epoche besteigen Spanier als die ersten Provinzialen den Kaiserthron. Das zweite Jahrhundert ist die Zeit der Afrikaner. Doch immer bleibt Rom der Mittelpunkt. Dorthin ziehen alle Talente, dort war die einzige Möglichkeit, zu Ruhm und Reichtum zu gelangen. Die Provinzen steuern nicht blofs Geld und Getreide, sondern auch die Intelligenz ihrer Bewohner. Das wurde in dem wilden dritten Jahrhundert anders. Die Verbindung Roms mit den Provinzen zerreifst, sie werden selbständig. Es folgt die Blüte der Litteratur in Gallien im vierten und fünften Jahrhundert[1]). In der jüngsten der Provinzen, Britannien, gelangt die lateinische Litteratur erst viel später unter ganz andern Bedingungen zur Blüte.

So kam es, dafs die Litteratur in Rom selbst verdorrte. Um so bemerkenswerter ist es, dafs in eben dieser Zeit des Überganges der römische Adel noch einmal seine Kräfte zusammenfafste, um, wie er Hüter des alten Kultus und Repräsentant der alten Erinnerungen war, so auch die alte Litteratur vor dem Untergang zu retten: das ist seine eigenste Tat, durch die er sich auf diesem Gebiete ein ebenso grofses Denkmal gesetzt hat, wie die byzantinischen Kirchenfürsten im neunten und zehnten Jahrhundert[2]).

Denn wie sich die Opposition gegen das Christentum besonders in den höheren Ständen erhielt, so war auch die klassische Bildung fast ausschliefslich ein Kennzeichen der vornehmen Stände[3]); abgesehen von Fachgelehrten nahm das Volk an der Litteratur keinen Anteil mehr: seine Sprache war, wie uns die Inschriften lehren, nicht mehr die der Litteratur. Die Männer, die wir vor allem als die Träger dieser Bewegung zu betrachten haben, sind durchweg vornehme Personen, die zum Teil die höchsten Würden bekleidet haben. An ihrer Spitze Q. Aurelius Symmachus, praef. urbi 384, cos. 391, in dem die Zeitgenossen einen zweiten Cicero und Plinius verehrten[4]), der eigentliche Repräsentant und Mittelpunkt dieser Zeitrichtung: seine Briefe sind die Hauptquelle. Neben ihm sein Sohn Q. Fabius Memmius Symmachus, praef. urbi 418 und die Familie der Nicomachi: Virius Nicomachus Flavianus cos. 394

1) Peter l. c. II p. 34.

2) Cf. Kroll, *de Symmachi studiis* (*Breslauer philol. Abh.* VI, 2) p. 2.

3) Ammian. 14, 4 heifst es von dem praef. urbi Orfitus: *vir quidem prudens et forensium negotiorum oppido gnarus, sed splendore liberalium doctrinarum minus quam nobilem decuerat institutus*, dagegen der Vater des Symmachus *auctoritate prudentia atque eloquentia pro dignitate tanti ordinis magnitudinem loci eius* (als princeps senatus) *implevit* (CIL. VI 1698). cf. Ammian 27, 3, 3.

4) Über ihn und seine Zeitgenossen s. die vortrefflichen *prolegomena* Seecks vor seiner Ausgabe (*Mon. Germ. hist. Auct. ant.* VI).

mit seinem Sohne Nicomachus Flavianus und seinem Enkel N. Dexter. Nicomachus vor allem war ein streitbarer Mann, darum auch dem Christentum wie wenige verhafst[1]). Er ist der Wortführer der heidnischen Partei, der einzige, der aggressiv gegen das Christentum vorging: ein occidentales Seitenstück zu Julianus dem Abtrünnigen, einer der wenigen, der apologetisch das Heidentum gegenüber dem Christentum zu stützen versuchte. Seine Bearbeitung der philostratischen Lebensbeschreibung von dem Wundermanne Appollonius von Tyana[2]), den man Christus gegenüberzustellen liebte[3]), diente diesem Zwecke; als proconsul von Afrika förderte er die Donatisten. — Verfasser von *Annales*[4]), galt er bei seinen Zeitgenossen als bester Kenner des Auguralrechtes[5]). Als die Erhebung des heidnischen Gegenkaisers Eugenius die Wiederherstellung der alten Zustände hoffen liefs, schlofs er sich ihm an und endete nach dessen Sturz (394) durch Selbstmord.

Daneben sind zu nennen Vettius Agorius Praetextatus[6]), der Begleiter des Symmachus bei der Deputation für den Altar der Viktoria gewesen war und kurz darauf (384) starb, Macrobius Theodosius, *vir clarissimus et illustris*, wie er in der Überschrift seiner Werke genannt wird[7]), und noch mehrere andere: sie alle spielen im politischen Leben dieser Zeit eine Rolle. Ihr Name ist aber auch zugleich eng mit dem Schicksal der römischen Litteratur verbunden; ihnen verdanken wir, dafs wir einen grofsen Teil der klassischen Litteratur überhaupt besitzen, dafs wir sie lesen und deuten können. Und ihre eigene litterarische Produktion, die einen Aufschwung der Litteratur bedeutet, schliefst sich eng an diese Tätigkeit an. Es handelte sich zunächst um die Emendation der Texte: für viele war das so gut wie ein Erwecken zu neuem Leben. Denn schon hatte — wie in ähnlicher Weise auf griechischem Gebiet — auch hier die eklektische Tätigkeit der Schule ihre Wirkung geübt: es war wirklich nahe daran, dafs die

[1]) Gegen ihn ist nach seinem Tode das sog. *carmen adversus paganos* gerichtet: Mommsen, *Hermes* IV p. 350. Im Erlafs der Kaiser zu seiner Restitution a. 431 ist von der *caeca insimulatio* die Rede, durch die sein Andenken geschändet worden sei (CIL. VI 1783).

[2]) Sidon. *epist.* 8, 3.

[3]) Pauly-Wissowa, *Realencyklopädie der klass. Altertumsw.* II 147.

[4]) *Fragm. hist. Rom.* p. 368 Peter. Sie waren dem Theodosius gewidmet.

[5]) Macrob. *Sat.* 1, 5, 13.

[6]) Cf. Jahn in *Sitzungsber. der sächs. Ges. d. Wiss.* 1851 p. 338. Auf seiner Grabschrift (CIL. VI 1779) stehen ostentativ die zahlreichen Priestertümer voran.

[7]) Macrobius stammte nicht aus Rom: *Sat. praef.* 11: *nos sub alio ortos caelo Latinae linguae vena non adiuvat.* Das letzte ist natürlich affektierte Bescheidenheit und soll das Gegenteil besagen: Norden, *antike Kunstprosa* II p. 595, 1.

Römer die Schätze ihrer Litteratur verloren bis auf die in den Schulen gelesenen; denn die mehr und mehr aufkommenden christlichen Rhetoren hatten erst recht kein Interesse an den abseits von dem Wege liegenden. Als Muster waren die heidnischen Autoren nicht zu entbehren: ein innerliches Verhältnis zu ihnen hatten die wenigsten[1]). Ganz anders die Heiden: für sie verkörperten die Schriften der Vergangenheit, gleichviel welcher Art und Inhalt, die Gröfse Roms, da die Welt noch nicht durch den Zauber des Christentums verwandelt war[2]). Es ist klar, dafs sie sich je länger je mehr an ihre Litteratur anklammerten, dafs sie es für ihre Aufgabe hielten, durch Erhaltung dieser Litteratur einen schweigenden Protest gegen das verhafste siegreiche Christentum einzulegen. Die *emendatio* hatte einst Probus für die archaischen Schriftsteller durchgeführt, das erste Beispiel dieser Art auf dem Gebiet der lateinischen Litteratur[3]), bei ihnen fehlte natürlich die wissenschaftliche Durchbildung des Gelehrten; an Stelle der kritischen Zeichen treten weitläufige Kommentare, welche die Fachgelehrten jenes Kreises schufen: sie selbst beschränkten sich darauf einen lesbaren Text herzustellen und damit die Lektüre zu erleichtern. Mit Stolz ward dem Vettius Praetextatus auf seinen Grabstein geschrieben (CIL. VI 1779 = *Anthol. lat.* n. 111. Büch.):

v. 8: *tu namque quidquid lingua utraque*[4]) *est proditum*
cura soforum, porta quis caeli patet,
vel quae periti condidere carmina
vel quae solutis vocibus sunt edita,
meliora reddis quam legendo sumpseras[5]).

Überblicken wir kurz die Schriftsteller, Dichter und Prosaiker, deren Text in jener Zeit rezensiert wurde[6]). In erster Linie ist hier

---

[1]) Augustinus bildet auch hierin eine Ausnahme; ich erinnere an die schönen Worte über Ciceros *Hortensius, confess.* 3, 4. — Die Vision des Hieronymus *(epist.* 22 *ad Eustoch.* 30*)* kennzeichnet die Stellung auch der meisten andern: vgl. z. B. Cassian. *conl.* 14, 12. *Paul. Nol.* c. 10, 22. Zielinski *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* p. 11.

[2]) *Rutil. Namat.* 1, 525 (geschrieben a. 416): *num rogo, deterior Circaeis secta venenis? tunc mutabantur corpora, nunc animi.*

[3]) Darüber Leo, *Plautinische Forschungen* (1895) p. 21 ff. 45.

[4]) Seine Tätigkeit für die griechische Litteratur wird sich wohl auf Übersetzungen beschränkt haben; so erwähnt Boethius von ihm eine lateinische Bearbeitung der *Analytica* des Aristoteles nach der Paraphrase des Themistius: Teuffel, *Röm. Lit.-Gesch.*[5] § 430, 1.

[5]) *Sed ista parva,* heifst es dann weiter, im Verhältnis zu seiner *pietas,* dazu vgl. Macrob. *Sat.* I 11, 1 *princeps religiosorum.*

[6]) Cf. O. Jahn, *Sitz.-Ber. der sächs. Ges. d. W.* 1850, S. 327 ff.

Livius zu nennen, der Herold des republikanischen Rom. Es ist erklärlich, dafs sich ein so umfangreiches Werk von 142 Büchern zum gewöhnlichen Gebrauch nicht eignete. Das, was man an Tatsachen daraus brauchte, war bald Gemeingut geworden: sämtliche späteren Autoren — Dichter und Prosaiker — gaben die Geschichte der Republik nach Livius: was brauchte man also den Livius selbst nachzuschlagen? So erklären sich die so überaus geringen wörtlichen Citate aus Livius[1]), die wir trotz der ausgedehnten Benutzung des Historikers finden: für die Grammatiker gab er nicht genug aus, die andern lasen die Auszüge. So war Gefahr vorhanden, dafs der ganze Livius unterging — ein Schicksal, das ja Exzerpte mehr als einmal dem Original bereitet haben. Wenn wir trotzdem so verhältnismäfsig viel von Livius besitzen, so ist das nur auf die romantische Bewegung des vierten und fünften Jahrhunderts zurückzuführen: seine Darstellung, seine religiösen Anschauungen, seine Begeisterung für das Alte wurden als Helfer aufgeboten gegen die destruktiven Tendenzen der Gegenwart[2]). Seine Worte *praef.* § 5: *ego contra hoc quoque laboris praemium petam ut me a conspectu malorum, quae nostra tot per annos vidit aetas, tantisper certe, dum prisca tota illa mente repeto, avertam* — waren ganz im Sinne jener Männer gesprochen. Wie sie selbst führte auch Livius die Laster der Gegenwart und das Unglück Roms auf den Abfall von dem *mos maiorum*, vor allem der Götterfurcht zurück: *Sed nondum haec quae nunc tenet saeculum neglegentia deum venerat, nec interpretando sibi quisque ius iurandum et leges aptas faciebat, sed suos potius mores ad ea accommodabat*[3]) könnte ebensogut von Nicomachus gesagt sein[4]). Und seine Klage (8, 11, 1): *omnis divini humanique moris memoria abolevit nova peregrinaque omnia priscis ac patriis praeferendo* — ist sie nicht oft auch von den Gegnern des Christentums ausgesprochen

[1]) Seneca (der Vater) gibt die Schilderung von Ciceros Tod (*Suasor.* 7); dann finden wir zahlreichere Citate erst wieder bei Servius: das ist sehr charakteristisch. — Eine Behandlung des Livius in den Schulen ist aus Quint. *inst. orat.* 9, 4, 74 nicht zu schliefsen. Daher kommt es auch, dafs L. uns nur in vereinzelten Exemplaren erhalten ist, wie der gröfste Teil der lateinischen Litteratur, denn aus augenfälligen Gründen war die Auswahl der nach dem Ausgang des Altertums durch Schultradition überlieferten Schriftsteller eine sehr beschränkte: ganz im Gegensatz zur griechischen; hier reichte die Tradition freilich auch kontinuierlich durch ein Jahrtausend.

[2]) Das verächtliche Urteil des Caligula (Suet. c. 34) und der Hafs des Domitian (Suet. c. 10) gegen Livius war eine Empfehlung mehr für den Historiker.

[3]) 3, 20, 5.

[4]) *Unde rectius quam de memoria atque documentis rerum secundarum cognitio venit numinum?* fragt Symmachus *relat.* 3, 8: die *documenta rerum sec.* gab eben Livius: die Christen entnahmen natürlich das Umgekehrte daraus: Oros. I *prolog.* § 10.

worden? Die Beachtung, welche Livius den Prodigien schenkt, machte ihn besonders wertvoll: war das Eintreffen solcher Vorzeichen, glückliche Ereignisse nach geschehener *expiatio*, Unglück nach Vernachlässigung, doch ein deutlicher Beweis von der Macht der Götter[1]). Die Zusammenstellung, welche Julius Obsequens[2]) von den Prodigien aus Livius machte, gehört in diesen Zusammenhang[3]).

Wir verstehen nun, welchen Wert Symmachus und seine Gesinnungsgenossen gerade auf Livius legten. Symmachus selbst hatte eine Emendation des ganzen Livius vor: *epist.* 9, 13 *munus totius Liviani operis quod spopondi etiam nunc diligentia emendationis moratur.* Spuren davon sind nicht erhalten: wohl aber ist kaum ein Zweifel, dafs eine andere Rezension des Livius auf die Anregung des Symmachus zurückgeht. Denn die Handschriften der ersten Dekade tragen die Subscriptio: *Victorianus v. c. emendabam domnis Symmachis*[4]). Wenn wir dann ferner hören, dafs sich neben Symmachus auch die Familie des Nicomachus um die Konstituierung des Livianischen Textes bemühte[5]), so erkennen wir die Bedeutung, welche der Kreis des Symmachus diesem Historiker beigelegt hat. Wir können das Gesagte auf den ganzen erhaltenen Livius ausdehnen. Denn für die erste Dekade ist diese Recensio fast die einzige Textquelle: ein zweites altes Exemplar ist nur in reskribirten Fragmenten erhalten[6]). Die dritte Dekade ist durch zwei Handschriftenklassen erhalten, die beide ins fünfte Jahrhundert zurückgehen[7]); die fünfte Dekade beruht allein auf dem Wiener Kodex s. V. Dafs wir für die vierte Dekade nur Handschriften des Mittelalters haben, kann die Beobachtung nicht erschüttern, dafs die Überlieferung des Livius dem fünften Jahrhundert verdankt wird[8]). Ohne die Tätigkeit jener Männer würden wir kaum etwas von dem Livianischen Original besitzen.

[1]) Cf. Min. Felix c. 7. 26.

[2]) Die Zeit ist unbestimmt (Jahn *praefatio* p. XVII); doch gehört er wohl ins 4. Jahrh.: Peter l. c. II p. 347.

[3]) Cf. c. 8 *supplicationibus habitis ... bella prospere administrata.* 13 *urbe lustrata nihil triste accidit.* 52. — 64 *M. Crassus ... multa prodigia neglexit ... pertinaciter perseverans .. interiit.*

[4]) Cf. Jahn l. c. 335.

[5]) Subscriptio hinter Buch 3. 4. 5: *Nicomachus Dexter v. c. emendavi ad exemplum parentis mei Clementiani;* Buch 6. 7. 8: *Nicomachus Flavianus v. c. III praefect. urbis emendavi apud Hennam* (in Sicilien).

[6]) In der Kapitelbibliothek zu Verona: cf. Mommsen, *Abh. der Berl. Akad.* 1868.

[7]) *Cod. Puteanus* s.V; für die andere Klasse beweist es das Turiner Palimpsest s.V.

[8]) Das Studium des Livius erhielt dadurch einen neuen Anstofs: *Avienus totum Livium iambis scripsit* Serv. *V. Aen.* X 388 (wie auch den Vergil: ib. 272). Der Kaiser Anthemius studiert den ganzen Livius: Sidon. *paneg.* 182 ff., auch der Dichter Clau-

Für die übrigen Schriftsteller kann ich mich kürzer fassen. Durch Subskriptionen sind uns noch folgende Textrezensionen dieser Zeit bezeugt[1]): Persius durch Flavius Julius Tryfonianus Sabinus im Jahre 402, denselben, welcher auch des Nonius Werk in demselben Jahre emendierte. Martialis durch Torquatus Gennadius im Jahre 401[2]). Quintilians Deklamationen durch Dracontius[3]): *descripsi et emendavi Domitius Dracontius de codice fratris Hieri feliciter mihi et usibus meis et dis*[*cipulis*] *omnibus* (cod. Bamberg) oder: *legi et emendavi ego Dr. cum fratre Jerio incomparabili arrico (? oratore ?) urbis Romae in scola fori Traiani feliciter:* letzterer ist wohl der *Hierius Romanae urbis orator, scientissimus rerum ad studium sapientiae pertinentium,* dem Augustin seine Bücher *de pulchro et apto* widmete (*confess.* 4, 14). Dies Exemplar des Dracontius ist der Archetypus unsrer Handschriften[4]). Die Satiren Juvenals emendierte Nicaeus *Romae apud Servium magistrum.* Dafs darunter der bekannte Kommentator des Vergil, der Freund des Symmachus, zu verstehen sei, scheint mir zweifellos. Er führte den bis dahin vernachlässigten Dichter in den Kreis der Schulschriftsteller ein und citiert ihn auffällig viel, und zwar nach der Rezension des Nicaeus, der seinerseits in den Scholien seinen Meister ausgiebig benutzt[5]). — Des Apuleius *Florida* und *Metamorphosen* emendierte ein Sallustius im Jahre 395[6]) *Romae in foro Martis*[7]) *controversiam declamans oratori Endelechio*[8]): Der *codex Laur.* 68, 2 s. XI, dem wir diese Angaben verdanken, ist zugleich die Quelle aller unsrer Handschriften. — Diese philologische Durchbildung ging von den genannten Adelsfamilien auch

---

dian: Stöcker, *de Claudiani poetae veterum rerum Romanarum scientia quae sit et unde fluxerit (Diss. Marburg 1889)* p. 16 ss.

[1]) Für das Nähere s. O. Jahns *Abhandlung über die Subskriptionen in den Handschriften römischer Klassiker* (*Sitz.-Ber. der sächs. Ges. d. Wiss.* 1851, p. 327).

[2]) Und zwar *in foro divi Augusti,* d. h. in einer Rhetorenschule daselbst.

[3]) Ritter, *Die quintilianischen Deklamationen.* Freiburg 1881, p. 205 ff.

[4]) Dessauer, *Die handschriftliche Grundlage der gröfseren ps.-quint. Deklamationen.* Leipzig 1898.

[5]) Cf. *Jahrb. f. Philol.* Suppl. XXII, p. 375 ff. Der Rezension des Nicaeus gehören fast alle unsere Handschriften an: Hosius *apparatus criticus ad Iuvenalem* (Bonn 1888).

[6]) Eine 2. Auflage besorgte er a. 397 in Konstantinopel.

[7]) Also wie *Torquatus,* oben Anm. 2.

[8]) Dieser Endelechius ist offenbar identisch mit dem Verfasser des Gedichtes *de mortibus boum* (Manitius, *Gesch. der christl. latein. Poesie,* p. 258). Er war also später zum Christentum übergetreten und empfahl in seinem Gedicht als Heilmittel gegen die Rinderpest *signum crucis dei mediis frontibus additum:* also ein christlicher Ersatz der altheidnischen *praecantationes,* wie sie eben damals Pelagonius von neuem empfohlen (Ihm zu Pelag. 121), Vegetius scharf abgelehnt hatte (*mulomed.* 2, 11, 2. 5, 43).

auf ihre Nachkommen über, als diese sich dem Christentum zugewendet hatten, welches jene so heftig bekämpften: es blieb auch in der Folgezeit Tradition, dafs der Adel sich des litterarischen Vermächtnisses der Vergangenheit annahm. Der Urenkel jenes Symmachus, der mit Boethius zusammen den Märtyrertod starb[1]), emendierte das *somnium Scipionis* des Macrobius zu *Ravenna cum Macrobio Plotino Eudokio v. c.*[2]): wie die Ahnen einst zusammen gearbeitet hatten[3]), so sehen wir hier die Urenkel bemüht, das Denkmal jenes Kreises der Nachwelt zu übermitteln. — In einer Reihe von Handschriften des Horatius findet sich nach den *Epoden* die Subscriptio: *Vettius Agorius Basilius Mavortius* (Consul a. 527) *legi et ut potui emendavi conferente mihi magistro Felice oratore urbis Romae:* wir sehen hier offenbar einen Nachkommen des V. A. Praetextatus[4]). Derselbe orator Felix emendierte mit Hilfe seines Schülers *Deuterius Romae ad portam Capenam* das wunderliche Buch des Afrikaners Martianus Capella über die *disciplinae.* — Turcius Rufius Apronianus Asterius cos. 494 rezensierte den Vergil; das geographische Werk des Pomponius Mela, sowie den mageren Auszug, den Julius Paris aus des Valerius Maximus Sammlung hervorragender Taten und Äufserungen um 400 anfertigte und mit einem Anhang *de praenominibus* versah, Rusticius Helpidius Domnulus, der Freund des Apollinaris Sidonius. Des Vegetius Handbuch von der Kriegswissenschaft emendierte Flavius Eutropius zu Constantinopel im Jahre 450[5]). Endlich Caesars Kommentare vom gallischen Krieg rezensierten Julius Celsus und Flavius Licerius Firminus Lupicinus im sechsten Jahrhundert.

Damit ist die Reihe der Schriftsteller nicht erschöpft[6]): Von *Plautus* stammt der *codex Ambrosianus,* von Terenz der *cod. Bembinus*

[1]) Im *Anecdoton Holderi* p. 4 Us. sagt Cassiodor von ihm: *antiqui Catonis (Uticensis) fuit novellus imitator sed virtutes veterum sanctissima religione transcendit.*

[2]) Usener l. c. p. 28.

[3]) S. unten p. 189.

[4]) Oben p. 182. — Mavortius rezensierte auch die Gedichte des christlichen Dichters Prudentius wie Asterius die des Sedulius.

[5]) Dafs der Enkel des grofsen Theodosius, der Kaiser Th. II. Calligraphus, auch lateinische Schriftsteller nicht vernachlässigte und den Solin abschrieb, sei wenigstens in einer Anmerkung erwähnt: in den Kreis der hier behandelten Männer gehört er nicht; ebenso wenig der antiquarius Theodorus, welcher Schriften des Boethius und die Grammatik des Priscianus abschrieb (Jahn S. 334, Usener S. 41). Über den Aemilius Probus unserer Neposhandschriften s. Traube Sitz.-Ber. der Münch. Akad. 1891, p. 409. Hülsen *Hermes* 38 (1903), p. 155.

[6]) Ist es Zufall, dafs der Kaiser Valens in dieser Zeit bestimmt: *antiquarios ad bibliothecae codices componendos vel pro vetustate reparandos IV Graecos et III Latinos scribendi peritos legi iubemus?* (*Cod. Theod.* XIV 9, 2).

aus dieser Zeit, die Handschrift der Historien des Sallust, von der einige Fetzen sich erhalten haben, wurde gleichfalls in dieser Zeit geschrieben: alles Schätze ersten Ranges, die die Nachwelt nicht zu nützen verstand: noch im fünften Jahrhundert schrieb man die Institutionen des Gaius ab, schon im sechsten ward die Handschrift zerstört: die Exzerpte des *Corpus Juris* machten sie entbehrlich.

Mit Staunen blicken wir auf die Zahl der Schriftsteller; es ist keine bestimmte Auswahl etwa von besonders wichtigen oder von den Grammatikern bevorzugten[1]). Es waren eben keine Grammatiker, die diese Ausgaben besorgten, sondern Männer, denen jede, auch die unscheinbarste, Schrift Zeuge der grofsen Vergangenheit war. Und wenn diese emendatorische Tätigkeit zunächst hervorging aus dem Kampf gegen das Christentum, so behielten doch auch die Nachkommen als Christen das Streben bei[2]). Die Gelehrten bevorzugten natürlich nach wie vor die Schulschriftsteller, deren Kreis um Lucan und Juvenal erweitert wird[3]): zu ihnen entstehen in derselben Zeit Kommentare[4]), und zwar in nachweislichem Zusammenhang mit den Bestrebungen jenes Kreises: ich erinnere an den *Terenzkommentar* des Donatus; aus seinem Kommentar zu Vergil ist uns vor allem die wichtige *Vita* erhalten. Sein Schüler Servius lieferte den wertvollen Kommentar zu Vergil; dessen Schüler Nicaeus wieder einen zu Juvenal[5]). Marius Victorinus, *doctor tot nobilium senatorum* (Augustin, *confess.* 8, 2) schrieb Kommentare zu Ciceros philosophischen Schriften und *topica*[6]), zu letzteren auch Boethius. Fast keiner dieser Kommentare ist uns intakt erhalten: aber namentlich die beiden erstgenannten, die des Donat und Servius, zeigen uns die grofse Gelehrsamkeit dieser Männer und die Methode, die sich direkt an die alexandrinische, durch Varro und Probus in Rom eingebürgerte anschliefst. Was wir sonst an Scholien und Kommentaren

1) Nur eine Subskription ist älter als unsere Zeit: diejenige des Statilius Maximus von Cicero's Reden Ende des zweiten Jahrhunderts; Teuffel[5] § 374, 5; zeitlich unbestimmbar, aber spätestens sechstes Jahrh. die Subscriptio in der Handschrift des Fronto.

2) *Petimus ut* (schreibt Priscian an Symmachus III p. 405, 17 Keil) *Romanorum diligentiam vestrorum ad artes suorum alacriorem reddatis auctorum quibus solis ceteras cum Grais gentes superasse noscuntur.*

3) Cf. Halfpap-Klotz, *Quaestiones Servianae* Diss. Greifswald 1882, p. 1.

4) Die oft citierte Stelle des Hieronymus (*adv. Rufin.* 1, 16) erwähnt als Schullektüre *(puto quod puer legeris)* Kommentare des Asper zu Vergil und Sallustius, Vulcacius und Victorinus zu Cicero, des Donat zu Terenz und Vergil *et aliorum in alios: Plautum videlicet, Lucretium, Flaccum, Persium atque Lucanum.*

5) Oben S. 10.

6) Cf. Usener l. c. p. 61. Er wurde am Ende seines Lebens Christ. R. Schmid, *M. V. u. seine Beziehungen zu Augustin.* Diss. Kiel 1895.

haben, dazu wurde — mit verschwindenden Ausnahmen — in dieser Zeit der Grund gelegt. Die früheren Arbeiten gehen darin auf[1]), wie in einem Sammelbecken wird die Gelehrsamkeit gesammelt, um dann in den Perioden der steigenden Gleichgültigkeit und Genügsamkeit in immer dürftigere Bächlein zu zerfließsen; dafs man noch später einen Kommentar ergänzt hätte, wie es mit Servius geschah, ist ein ganz vereinzelter Fall[2]).

In wie engem Zusammenhang diese wissenschaftliche Tätigkeit, gewissermafsen als Ergänzung mit den Bestrebungen des Symmachus und seiner Gesinnungsgenossen stand, lehrt ein interessantes Buch, das in eben dieser Zeit entstanden ist; interessant weniger wegen des Inhalts — der ist gröfstenteils entlehnt — sondern wegen der scenischen Einkleidung: die VII Bücher *Saturnalia* des Macrobius. Auch er ist zu den höchsten Ämtern emporgestiegen, auch er hängt dem Heidentum und der klassischen Literatur an[3]). Sein Buch führt direkt in diesen Kreis ein, wir treffen die hervorragenden Männer seiner Umgebung: Vettius Praetextatus, bei dem sich die Gesellschaft während des Saturnalienfestes versammelt, Nicomachus, Servius, der mit offenbarer Sympathie geschildert wird[4]): der Gegenstand des Gespräches ist Vergil. Er wird als der unfehlbare Kenner des römischen Sacralrechts, als die verkörperte heidnische Religionswissenschaft, als Muster für den Redner behandelt, so dafs selbst die Frage erörtert wird: *utrum magis ex Vergilio an ex Cicerone proficiat* (orator) 5, 1. Der Gegner, der den Vergil angreift und überhaupt die Rolle des Störenfrieds spielt (*gloriae Graecorum invidens et inludens* 7, 16, 1) heifst *Evangelus*: vielleicht nicht zufällig.

Wir haben in dieser Schrift des Macrobius den Niederschlag der Bestrebungen dieser Epoche: die Gelehrsamkeit der alten Zeit wird gesammelt, gruppiert um die Gedichte des Vergil; dasselbe Material, das auch Servius in seinem Kommentar verwertete[5]).

Das andere Werk des Macrobius ist dem gröfsten Redner der Römer gewidmet; ein Abschnitt aus Ciceros Büchern vom Staate wird erklärt und dabei die ganze neuplatonische Mystik hineingedeutet. Denn man war nahe daran, auch diesen Schriftsteller an die Christen zu verlieren:

---

[1]) Des Asconius *Kommentar zu Ciceros Reden* ist eine der wenigen Ausnahmen.

[2]) Die griechische Parallele, Didymus und seine Nachfolger, drängt sich leicht auf.

[3]) Dafs er nach Ausweis seiner Ämter später Christ war, spricht nicht dagegen. Cf. Prudent. *c. Symmach.* I, 612.

[4]) 1, 2, 15 *Iuxta doctrina mirabilis et amabilis verecundia.* 7, 11, 1 ss.

[5]) Direkt benutzt hat Servius den Macrobius nicht.

hatten die Christen doch sogar versucht, Vergil für sich in Anspruch zu nehmen: bekannt ist die Verwendung der vierten Ekloge als messianische Weissagung, zuerst bei Lactantius[1]), dann ganz üblich[2]): es ist charakteristisch, dafs der gelehrteste der Kirchenväter, Schüler des Donat, Hieronymus, der deshalb auch das harte Wort zu hören bekam: *Ciceronianus es, non Christianus* — dafs er dagegen Front machte und über den *Christianus sine Christo* spottete: *puerilia sunt haec et circulatorum ludo similia.* So wird uns das Hervorheben Vergils gerade in dieser Zeit erst recht verständlich.

Und eben diese Zeit schuf auch neue Werke, die, wenn sie auch nicht mustergültig sind, aber doch dadurch, dafs sie dem Zuge der Zeit folgend auf gute alte Quellen zurückgehen, für uns von hohem Werte sind: im Verhältnis zur vorhergehenden Zeit ist das vierte und fünfte Jahrhundert überraschend reich. Ich begnüge mich mit flüchtiger Aufzählung: In der Geschichte: die *viri illustres,* mit ihren wertvollen Notizen aus besten Quellen, Aur. Victor, Eutropius, der Freund des Symmachus[3]), den Hieronymus benutzt; auf dem Gebiet der Grammatik das Buch des Donat, auf Remmius Palaemon zurückgehend, kanonisch bis in die Zeit der Renaissance[4]); Palladius schrieb *de re rustica,* Marcellus und Theodorus Priscianus über Medizin; Matianus Capella gibt eine neue Encyklopädie des alten Wissens. Griechische Schriften werden bearbeitet: die Veterinärschriftsteller durch Pelagonius, Chiron und Vegetius, Soran durch Caelius Aurelianus, Galen und Dioscurides durch Cassius Felix. Freilich Schöpferisches ward in dieser Zeit des Niederganges nicht geleistet: die bedeutendsten Schriftsteller, auch in lateinischer Sprache, sind Griechen: Ammianus und Claudianus. Auch die Christen übersetzen in dieser Zeit Origenes und Eusebius (durch Rufinus), Hieronymus bearbeitet des letzteren Chronik.

Allen diesen Schriften ist ein auffällig reines Latein eigen: eine bewufste Reaktion gegen die Volkssprache, die sich z. B. darin äufsert, dafs Vegetius den Chiron in Schriftlatein umschreibt[5]). Ihre Werke waren eben nicht für die Plebs bestimmt: auf diese *terrae filii*[6]) sah der hochgeborene Adel mit Verachtung herab: ihr Kreis ist der *pars melior*

[1]) Arnobius citiert den Vergil nicht; anders Min. Felix c. 19.
[2]) Comparetti, *Virgilio nel medio evo*² Fir. 1896, I p. 133.
[3]) Cf. p. CXXXII Seeck.
[4]) Servius kommentiert es.
[5]) Cf. *Archiv f. latein. Lexikogr.* XII p. 401.
[6]) Symmach. *epist.* I 3, 3.

humani generis[1]). Vulgär zu reden überliefsen sie den christlichen Predigern: man erinnert sich der Äufserung des Augustin *(in psalm.* 138, 20) *melius est reprehendant nos grammatici quam non intellegant populi:* bei den grammatici denkt er gewifs in erster Linie an die heidnischen Rhetoren: denn in der christlichen Kirche wurde (wenigstens theoretisch) der Standpunkt vertreten, man müsse ganz schlicht d. h. populär schreiben[2]). Und doch hat damals der Papst Damasus, dem wohl wie Hieronymus und anderen vor dem Latein der ‚Itala' schaudern mochte[3]), den Hieronymus beauftragt die lateinische Übersetzung der heiligen Schrift umzuarbeiten.

Mit jener Theorie war eben nicht auszukommen, zumal jetzt, wo das alte Rom noch einmal seine Kräfte zusammen nahm. In dieser Zeit, wo das Altertum sein Testament macht, wird das, was davon dauernd war, in das Christentum hinübergeleitet. Über die Auffassung der ältern römischen Geschichte ward freilich unversöhnlich gerungen[4]). Die gewaltigsten in dieser Glanzzeit der christlich-lateinischen Litteratur, Ambrosius und Augustin, bahnen hier im lateinischen Westen die Versöhnung heidnischer und christlicher Bildung an: Ambrosius macht in seinem Werk *de officiis* die Ethik Ciceros zur anerkannten Ethik der christlichen Kirche[5]), Augustin wird durch Ciceros *Hortensius* zum Nachdenken angeregt (*confess.* 3, 4) sein imposantestes Werk, *Vom Gottesstaat* beruht auf Cicero und Varro, in seinen *Disciplinarum libri* gibt er die erste christliche Enzyklopädie. Und beide Männer stehen in Beziehung auch zu Symmachus: Ambrosius ist ein Verwandter des Symmachus, und wenn auch ein heftiger Gegner, läfst er ihm doch Gerechtigkeit widerfahren[6]); Augustin war bekanntlich eine Zeitlang in Rom als Rhetor tätig: als man in Mailand einen Lehrer der Rhetorik brauchte, wandte man sich an Symmachus, dem damaligen *praefectus urbi* (a 384/5[7]); er empfahl den Augustin.

Ich habe mich bei der Skizze auf das Hauptsächlichste beschränkt: wir sehen, wie sich in dieser Zeit das Altertum zum Untergang rüstet;

---

[1]) Ib. I 52.

[2]) Norden, *Kunstprosa* II p. 529.

[3]) *Sermo horrebat incultus* Hieron. *epist.* 22, 29.

[4]) Einiges bei Peter l. c. II p. 118; das erforderte eine gesonderte Abhandlung. Auch die *collatio legum* gehört in diesen Zusammenhang.

[5]) Hatch, *Griechentum und Christentum* (Freiburg 1892) S. 124.

[6]) *Functus est ille partibus suis pro studio et cultu suo* epist. I 57, 2. An ihn gerichtet Symmach. *epist.* 3, 30—37.

[7]) Als solcher hatte er die Oberaufsicht über die Universität.

zugleich das siegreiche Christentum sich der Litteratur bemächtigt und das, was davon von bleibendem Wert war, in sich aufnimmt: Und wenn wir noch so viel von der klassischen Litteratur und Gelehrsamkeit besitzen, verdanken wir es nicht allein dem Christentum, denn als es sich dieser seiner Aufgabe erinnerte, wäre es vielleicht schon zu spät gewesen, wenn nicht jene Männer mit vollem Bewufstsein sich daran gemacht hätten, der Mit- und Nachwelt die Schätze der Vorzeit zu retten. Mag der damalige Kampf fürs Heidentum, der Gegensatz zum Christentum, der die Anregung zu jener Tätigkeit gab, auch vom welthistorischen Standpunkt nur von symptomatischer Bedeutung und ohne Wichtigkeit für die Folgezeit erscheinen — in der Geschichte der Weltlitteratur wird diese Zeit durch die Rettung so mancher Litteraturschätze, durch den Widerstreit und wieder die Verschlingung scheinbar divergierender Tendenzen immer ihren Wert behalten: darauf beruht das Interesse, das diese Epoche und diese Männer von jeher eingeflöfst haben.

Freiburg i. B.

Deutschland ist Hamlet.

Von Prf. Dr. R. M. Meyer.

Heinrich v. Treitschke (*Deutsche Geschichte* 5, 377) sagt von Freiligrath: „Wenn er sein Deutschland einen Hamlet nannte — eine Vergleichung, die nunmehr in Vers und Prosa unendlich oft wiederholt wurde — so fügte er doch bescheiden hinzu:

Bin ich ja selbst ein Stück von Dir,
Du ew'ger Zauderer und Säumer!"

Der berühmte Geschichtsschreiber sieht also den Verfasser des Gedichtes *Hamlet* als den Erfinder dieses Vergleiches an. Vorsichtiger drückt sich Gottfried Keller (*Nachgelassene Schriften* S. 179) aus: „Unser Mann (nämlich Fr. Th. Vischer), natürlich abermals an das Vaterland denkend, wiederholt im Verlaufe seiner Rede den Spruch: ‚Deutschland ist Hamlet.' Der erste, welcher unseres Wissens dieses Gleichnis in einem schönen Gedicht ausführte, war Ferdinand Freiligrath in seinem *Glaubensbekenntnis,* also ungefähr 1844. Dann nahm es Gervinus in seinem *Shakespeare* wieder auf, und neuerdings also Vischer." Die Vorsicht ist berechtigt; denn Freiligrath hat den vielcitierten Spruch (der freilich im neuesten Büchmann fehlt) allerdings geprägt, ist damit aber selbst in eine merkwürdige, lange Tradition eingetreten. Und vollkommen zutreffend ist auch, was G. Keller weiter ausführt: „So viele nun überdies das bedeutungsschwere Wort gebrauchen mögen, jeder wird wenigstens teilweise etwas anderes meinen. Zum Hamlet gehört der Übeltäter, der verbrecherische Zustand, gegen welchen er angehen soll, und eben was und wer dieses Übel sei, darin gehen die Meinungen auseinander. Der eine sagt: es ist dies, der andere jenes, der dritte alles zusammen." Das ist, wie gesagt, vollkommen zutreffend, aber doch nur für einen bestimmten Zeitraum; etwa seit der Zeit Friedrich Wilhelms IV. hatte sich eine ganz feste Auffassung des Vergleiches herausgebildet. Und eben hierdurch bildet die Geschichte dieses Citats einen lehrreichen Beitrag zur Geschichte des Volksgeistes im neunzehnten Jahrhundert.

F. Laban hat in einer interessanten Studie *(Der Gemütsausdruck des Antinous)* gezeigt, wie in den Deutungen der Hadrianischen Skulptur

der Gemütszustand nicht blofs der einzelnen Betrachter, sondern ihrer ganzen Epoche sich abspiegelt. Eine Geschichte der Hamlet-Auffassungen würde das Gleiche in noch auffälligerer Schärfe ergeben. Soviel können wir aber hier natürlich nicht zeigen. Nur etwa dies sei zu bemerken. Als Shakespeare seinen triumphierenden Einzug in Deutschland hielt, war es vor allem das Drama des Dänenprinzen, das ihm die Herzen der jungen Generation eroberte. Aber weder bei Lessing noch bei Herder tritt der problematische Charakter Hamlets als Hauptinteresse hervor. Lessing bewundert die ungeheuere Kunst, mit der Wunderbares glaubhaft gemacht wird; und als Hauptprobe rühmt er (*Hamburgische Dramaturgie* Stück VII und XI) die Szene, in der Hamlet den Geist erblickt. Sie bleibt bei den Deutschen (neben der Monologszene) der Lieblingsauftritt; bei den Franzosen, wie übrigens auch bei den Engländern selbst, ist es die Totengräberszene. „*Avant tout la scène du cimetière d'Hamlet, où il atteint le sommet du sublime*", sagt Edmond de Goncourt (*Journal* 5, 19, vgl. Barbey d'Aurévilly *Littérature étrangère* S. 156). — Aber neben die Geisterszene tritt z. B. in Lichtenbergs Briefen aus England (*Vermischte Schriften* 3, 199 f.) der „berühmte Monolog ‚*to be or not to be*'" (S. 225), den er ja auch in seinem Kampf gegen J. H. Vofs in der witzigen Wendung „*to bäh or not to bäh, oder über die Pronunciation der Schöpse des alten Griechenlands*" parodiert hat. Und hier sagt der grofse Psycholog von Garricks Vortrag des berühmtesten aller Selbstgespräche (vgl. z. B. über den Einflufs des Hamletmonologs auf Lessing: Düsel *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. u. 18. Jahrhunderts* S. 48): „Der Monolog tut aber doch ungleich mehr, als man von einem Raisonnement über Selbstmord und Tod in einem Trauerspiel erwarten sollte."

Von einem Raisonnement über Selbstmord und Tod! Man bedenke: es ist die Zeit der Raisonnements über Selbstmord und Tod! Es ist die Epoche, in der Rousseau in der *Neuen Heloise* und Goethe im *Werther* über den Selbstmord disputieren, in der dies Thema ein Lieblingsthema in Schrift und Unterhaltung ist (vgl. Erich Schmidt *Richardson, Rousseau und Goethe* S. 228 f.), in der kaum eine der führenden Persönlichkeiten von Friedrich dem Grofsen an bis zu Goethe von der Versuchung des Selbstmordes unberührt bleibt! So trat der düstere Dänenprinz der neuen Generation nahe als einer, der an ihren Schmerzen und Zweifeln Teil hatte (vgl. Erich Schmidt a. a. o. S. 232). Und damit vollzog sich eine charakteristische Wandlung. Für Lessing war die Technik (im umfassendsten Sinn des Wortes) die Hauptsache gewesen: Charakterzeichnung, Handlung, Effekte, Sprache liefsen ihn

Hamlet wie *Romeo und Julia* als moderne Erfüllungen aristotelischer Forderungen preisen. Für Herder war die Originalität der grofse Punkt, und die Einheitlichkeit jedes Dramas, jeder Szene das Bewunderns-werteste am *Hamlet*. In beiden Richtungen hat Otto Ludwig auf Lessing und Herder zurückgelenkt, als er in seinen *Shakespearestudien* den *Hamlet* zur Grundlage seiner Auffassungen, zur Norm des Shakespearedramas nahm (vgl. meinen Aufsatz im *Shakespeare-Jahrbuch* 1901). Aber die Schüler Lessings und Herders interessierte weniger das Ganze, als das Einzelne, weniger die Charakterzeichnung im allgemeinen als Ein Charakter. Hamlet selbst fesselte, bezauberte, bannte sie.

Robert Prutz hat es in seinen *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters* mit vollem Recht immer wieder betont, wie sich die Besten damals „in Hamletschem Unmut einsam verzehrten" (S. 321); wie „jene Zeit des Ringens und der krankhaften Sehnsucht im Hamlet ihr vollkommenstes Spiegelbild fand" (S. 332); wie „dieser ausserordentliche und allgemeine, sich mit zauberhafter Schnelle durch ganz Deutschland fortsetzende Beifall, welchen Hamlet fand, keineswegs blofs auf ästhetischen Gründen beruhte ...: vielmehr dieser Beifall war eine unmittelbare, bewufstlose Folge jener tiefen innerlichen Verwandtschaft, welche zwischen dem Helden des Stücks, dem sentimentalen, grübelnden, in Skepsis verschmachtenden Prinzen von Dänemark, und der sentimentalen, grübelnden, weltschmerzlichen Stimmung der damaligen deutschen Welt bestand. Man schaute in Hamlet sich selber an: ein solcher Grübler, über der Reflexion die Tat versäumend, war auch das deutsche Volk; so, an der Sophistik des eigenen Gefühls, tatlos, ruhlos, zehrte auch die deutsche Jugend sich ab. Es würde eine interessante, durch ihren Umfang, ihren Reichtum überraschende Übersicht geben, wollte man (wozu hier freilich der Raum gebricht) einmal in leidlicher Vollständigkeit alles zusammenstellen, aus Litteratur, Theater, Sitten und Gebräuchen, worin diese ungeheure Wirkung des Hamlet sich kund gegeben. Von Goethes Wilhelm Meister (in dem es wahrlich nicht bedeutungslos ist, dafs grade Hamlet den Mittelpunkt des Theaterromanes bildet) bis zu den Tarokkarten mit Figuren aus Hamlet!! welche ums Jahr 1782 in Deutschland Mode waren (Reichardts Theat. Kal. 1785 p. 118): welche Fülle, welche Abstufung der Erscheinungen!" —

Freilich, als Prutz so schrieb (1847), war sein Auge durch die Hamletstimmung der eigenen Zeit geschärft, und Freiligraths Vers klingt bei ihm wieder: „ein solcher Grübler, über der Reflexion die Tat versäumend, war auch das deutsche Volk". In der Tat ist aber an der Richtigkeit seines Raisonnements nicht zu zweifeln. St. Preux und Werther

sind dem Dänenprinzen verwandt; die Helden Ossians sind antike Heroen, die den Hamlet gelesen haben; Lichtenberg, der einsame, schreibtafelfreudige Grübler, der nichts vollendet, oder Leisewitz bilden die eine Seite jener wunderbaren poetischen Schöpfung ab, wie Lenz mit seinen Intriguen, seinen Liebschaften, der Verrückung seines edlen Sinnes die andere. Und deshalb steht in Goethes Hamletstudium die Hauptfigur dominierend und fast allein auf der Bühne. Für die Aufführung im Roman bleibt die Geisterszene ein Hauptstück, das dann seinerseits fortwirkte (Hollins Liebeleben von Arnim, her. von J. Minor S. XXII); für Wilhelm Meisters Exposition des Dramas aber kommt überhaupt fast nur die eine Rolle in Betracht. Das ist der junge Goethe; der alte kehrt (1825) in seiner Besprechung der ersten Hamletausgabe (Hempel 39, 746) zu Technik und Kostüm und zur Geisterszene zurück. Für den Stürmer und Dränger aber gilt ganz das Wort: „Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wufste ein jeder auswendig und rezitierte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe ebenso melancholisch sein, als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte". (*Dichtung und Wahrheit* B. XIII; Weim. Ausg. 28, 216).

Das ist das Vorspiel zur Geschichte des Ausspruches „Deutschland ist Hamlet." In „Sturm und Drang" war Deutschland Hamlet, oder vielmehr „jeder Jüngling sehnt sich so zu leben". Jeder Deutsche ist Hamlet, aber der Schlufs vom Mikrokosmus auf den Makrokosmus wird noch nicht gezogen. Deutschland war Hamlet, ohne es zu wissen. Wir treten in den ersten Akt: Deutschland erkennt sich als Hamlet.

Ludwig Tieck war es, so viel ich sehe, der diesen Schritt tat. Im *Poetischen Journal* (S. 49; wiederholt *Kritische Schriften* I, 155 f.) sagt er (1800):

„Wer weifs, ob Spanien und England nicht damals grofse Geister in Deutschland entzündet hätten, als der dreifsigjährige Krieg unser Vaterland zerrüttete und alle Kunst zerstörte, vielleicht sind damals im wilden Getümmel herrliche Kräfte zu Grunde gegangen, die keine Heimat finden konnten und keine Gelegenheit, sich auszudrücken. In dieser grofsen Krisis wandte Deutschland seine letzte Kraft an und hat seitdem im Denken, Handeln und Dichten fremden Einflufs genug erfahren, jene wilde Periode war gleichsam Hamlets dritter Akt, die höchste Spannung seiner Kräfte in der Verworrenheit, aber der edle Vorsatz ward damals nicht erfüllt, sondern nur Polonius umgebracht, wodurch freilich immer etwas geschah. Seitdem schleppt sich das Stück, und im Stillstand liegt

das Fortgehen des Gedichts, der Mut ist gebrochen, das kranke Gemüt zeigt sich in melancholischen Reflexionen. Jetzt scheint es endlich dahin gekommen zu sein, dafs die Schlimmen durch sich selber verderben, Hamlet, der doch niemals nicht zu retten ist, mufs freilich mit untergehen, und der Himmel gebe nur, dafs die herrliche Erscheinung des Fortimbras, die dann eintreten soll, den Namen mit der Tat führen möge, um in aller Jugend und Stärke sein neues Reich zu beginnen."

So wiederholt sich hier ein typisches Phänomen: was beim Sturm und Drang unbewufst war, ward bei der Romantik bewufst (vgl. Walzel über Ricarda Huchs *Blütezeit der Romantik, Arch. f. d. St. der n. Spr.* (CVII S. 260). Friedrich Schlegel sah selbst das Ideal seines Wesens in Hamlet (Ric. Huch a. a. O. S. 15, vgl. Walzel a. a. O. S. 258). Rahel nannte sich selbst „einen brunetten Hamlet" und rief (1823): „Kann ich den Hamlet nicht los werden! Ich hätte ihn schreiben müfsen, wie Goethe den Werther: um mich mit ihm abzufinden" (vgl. Berdrow *Rahel* S. 305). Die bewufsten, über sich selbst aufgeklärten Hamlets der Romantik wufsten genauer, als die instinktiven der Wertherzeit, dafs etwas faul sei im Staate Dänemark: sahen sie ihr Vaterland an, so glaubten sie in den Spiegel zu sehen. Und so erkennt Tieck in Deutschland den Hamlet. Aber das ist noch zu allgemein. Deutschland seit dem 30jährigen Kriege, das ist zu abstrakt. Das jetzige lebende Deutschland wird dem Betrachter zum *état d'âme;* zum Abbild des eigenen Hamlettums. Diesen Schritt zum zweiten Akt tut folgerecht das Junge Deutschland. Wie Tieck den Gedanken Goethes, denkt Börne den Tiecks aus und formulirt zuerst — ich sage wieder vorsichtig: soweit ich sehe! — den Ausspruch, den dann viertens die Revolutionsdichtung zum Citat macht.

Zweierlei Neues bringt Börnes berühmte Besprechung des *Hamlet* (1818). Erstens verallgemeinert er die Selbsterkenntnis der Romantiker. Fr. Schlegel und Rahel sahen, dafs sie Hamlet glichen; Börne, dafs jeder Deutsche ihm glich. „Shakespeare ist ein Britte! Hätte ein Deutscher den Hamlet gemacht, würde ich mich gar nicht darüber wundern. Ein Deutscher brauchte nur eine schöne, leserliche Hand dazu. Er schreibt sich ab, und Hamlet ist fertig." (*Dramaturgische Blätter* LXVII; *Ges. Schriften* 5, 116.) Und zweitens: er macht die praktisch-politische Anwendung. Tieck beschaute das Hamlettum der Deutschen mit elegisch-philosophischer Ruhe; wenn dagegen bei Börne „der Tell Schillers stolzer, trotziger, gebietender sein sollte, wenn Shakespeare Hamlet wegen seiner Tatenlosigkeit ausgeputzt wurde wie ein träumerischer Schulknabe, so sah man bereits, dafs der moralisierend politische Eifer

die ästhetische Einsicht beeinträchtigte“ (M. Carriere, *Lebensbilder* S. 192). „Hamlet ist ein Feiertagsmensch, ganz unverträglich mit dieser Werkeltags-Erde. Ein Nachtwächter, beobachtet und verkündet er die Zeit, wenn andere schlafen und nichts von ihr wissen wollen, und schläft, während andere wachen und geschäftig sind. Wie ein Fichtianer, denkt er nichts als ich bin ich, und tut nichts, als sein Ich setzen. Er lebt in Worten und führt als Historiograph seines Lebens ein Schreibbuch in der Tasche.“ (Börne a. a. O. S. 103) Wort für Wort ist hier alles als politische Ausspielung gemeint. Genau so hatte schon Hölderlin (1790) die Deutschen gefragt, ob sie immer „tatenarm und gedankenvoll“ blicken wollten —

Oder kommt, wie der Strahl aus dem Gewölke kommt,
Aus Gedanken die Tat? Leben die Bücher bald?

Genau so rief (1839) L. Wienbarg in dem Programmbuch, das er „dem jungen Deutschland widmete“, in den *Ästhetischen Feldzügen*: „Wir haben uns herausstudiert aus dem Leben, wir müssen uns wieder hineinleben. Deutschland war bisher nur die Universität von Europa, das Volk ein antiquarisches, ausgestrichen aus der Liste der Lebendigen und geschichtlich Fortstrebenden . . . Die Deutschen waren nur Zuschauer im Theater der Welt, aber hatten selbst weder Bühne noch Spieler.“ (S.76) Wienbarg spricht aus, was Börne andeutet: Deutschland ist Hamlet; „es mufs anders werden!“ (S. 38.)

Aber Wienbarg citiert bei seinem Appell den englischen Dichter nicht. An der Schwelle der Revolutionspoesie tut das Fr. v. Sallet in seinem Aufsatz *Über Entstehung und Charakter der modernen Lyrik* (1837). Da heifst es: „Schon Shakespeare mufste dem Neuen seinen Tribut zollen. Er tat dies im Hamlet, diesem merkwürdigen Charakter, in dem, mit seltenem Prophetenblick, alles tote Selbstbewufstsein und grübelnde Verzagen, alle Gedankentiefe und Gedankenverirrung, alle wifsbegierige Vielseitigkeit und geschwätzige Oberflächlichkeit, alles rasche Erkühnen und kindische Unschlüssigwerden des 19. Jahrhunderts vorher verkündigt ist.“ (*Sämtl. Schriften* 5, 392 vgl. D. Jacoby *A. D. B.* 33, 723.)

So weit war man nun. Schritt für Schritt hatte man erst gefühlt, dann erkannt, dafs jeder Deutsche ein Hamlet sei; die Schlufsfolgerung gezogen, dafs es anders werden müsse; sie auch ausgesprochen. Nun kam endlich (1844) Ferd. Freiligrath mit seinem „Glaubensbekenntnis“:

Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm
In seinen Toren jede Nacht
Geht die begrabne Freiheit um,
Und winkt den Männern auf der Wacht.

Dasteht die Hohe, blank bewehrt,
Und sagt dem Zaudrer, der noch zweifelt:
„Sei mir ein Rächer, zieh dein Schwert!
Man hat mir Gift ins Ohr geträufelt!"

Er horcht mit zitterndem Gebein,
Bis ihm die Wahrheit schrecklich tagt;
Von Stund an will er Rächer sein —
Ob er es wirklich endlich wagt?
Er sinnt und träumt und weifs nicht Rat;
Kein Mittel, das die Brust ihm stähle!
Zu einer frischen, mut'gen Tat
Fehlt ihm die frische, mut'ge Seele!
. . . .

Gottlob, noch sind wir nicht so weit!
Vier Akte sahn wir spielen erst!
Hab' Acht, Held, dafs die Ähnlichkeit
Nicht auch im fünften du bewährst!
Wir hoffen früh, wir hoffen spät:
O, raff dich auf, und komm zu Streiche,
Und hilf entschlossen, weil es geht,
Zu ihrem Recht der fleh'nden Leiche!

Mach' den Moment zu Nutze dir!
Noch ist es Zeit — drein mit dem Schwert,
Eh' mit französischem Rapier
Dich schnöd vergiftet ein Laert!
Eh' rasselnd naht ein nordisch Heer,
Dafs es für sich die Erbschaft nehme!
O, sieh' dich vor — ich zweifle sehr,
Ob diesmal es aus Norweg käme!

Nur ein Entschlufs! Aufsteht die Bahn —
Tritt in die Schranken kühn und dreist!
Denk an den Schwur, den du getan,
Und räche deines Vaters Geist!
Wozu dies Grübeln für und für?
Doch — darf ich schelten, alter Träumer?
Bin ich ja selbst ein Stück von dir,
Du ew'ger Zauderer und Säumer!

Für Tieck war der 30jährige Krieg „gleichsam Hamlets dritter Akt... Ich könnte die Allegorie noch weiter durchführen, doch will ich dir die leichte Mühe überlassen". Freiligrath hat sie weiter durch-

geführt — bis zu der Pause nach dem vierten Akt. Allegorien, weit ausgesponnen, sind ja das Hauptmittel seiner Technik in jenem Büchlein, in dem der Dichter des *Löwenritts* sich an Herwegh zum Agitationspoeten schult. So mag man denn auch mit Treitschke die liebenswürdige Bescheidenheit des Schlusses rühmen; aber man darf nicht ganz übersehen, dafs diese Bescheidenheit auch einiges Selbstlob birgt, denn längst war es ein Ruhmestitel geworden, ein Stück Hamlet zu sein, ein „Zerrissener" im grofsen Stil. G. Keller erzählt (*Nachgelassene Schriften* S. 180 f.) höchst interessant von „einem deutschen Edelmann, gewesenen Offizier und Staatsbeamten", allerdings „aus dem Anfang der 50er Jahre, zur Zeit der zerstörten Hoffnungen und der wildesten Reaktion". Der studierte sich durch den Hamlet durch, fafste ihn erst ganz allgemein als Tragödie des Gewissens; dann national: das deutsche Volk sei Hamlet. „Von diesem nationalen Hamlettum ging er jedoch bald auf das persönliche über. — So kokettierte er denn in aller Form selbst als Hamlet."

Wie viele haben das damals getan! Jetzt kam die Zeit, wo Deutschland und seine Hamlets sich gegenseitig im geistreichen Nichthandeln bestärkten. Keller citiert die Ästhetiker Gervinus und Vischer (a. a. O. S. 179). Man kann ebenso gut Dichter nennen, etwa F. Gregorovius, der in seinem seltsamen jungdeutschen Polenroman *Werdemar und Wladislav aus der Wüste Romantik* (1845) den „blutlosen Hamlet" (S. 36) aufruft, als den Ahn der Tatenlosen: „wir entsetzen uns, zweifeln, philosophieren, werden toll, stechen mit Silben statt mit Schwertern, und haben auch in Wittenberg studiert." Oder Politiker wie den Verfasser jenes *Hamlet in der Politik,* mit dem Hebbel (*Briefe*, Nachlafsband 2, 117) sich (1859) einverstanden erklärt. Wirklich ward jetzt der Vergleich mindestens in Prosa unendlich oft wiederholt; wahrscheinlich (wie Treitschke a. a. O. behauptet) auch in Versen, wenn ich dafür auch jetzt keinen Beleg beizubringen vermag. „Deutschland ist Hamlet," das sagten sie im Grund alle, mochten sie auch einmal (wie Sallet) das 19. Jahrhundert, oder (wie Gregorovius) allgemein „diese Zeit" dafür einsetzen. Und Grund genug war vorhanden: in der Paulskirche safsen die Hamlets nur zu zahlreich, und auf dem Thron Preufsens safs jener Monarch, den ein so leidenschaftlicher Royalist und Loyalist wie August v. Haxthausen (1855) in einem Briefe (*Literarische Mitteilungen.* Festschrift zum 10jährigen Bestehen der Literaturarchiv-Gesellschaft in Berlin S. 92) mit dem Dänenprinzen vergleicht (vgl. meine *Deutschen Charaktere* S. 117).

Allmählich ebbt die Flut etwas zurück. Wenn Bogumil Goltz

(*Shakespeares Genius* 1854, S. 67) ganz ähnlich wie Sallet in Hamlet eine Antecipation deutsch-moderner Charaktere sieht, so ist für ihn doch dieser Charakter nur noch ein einzelner unter vielen, nicht mehr der moderne deutsche Charakter schlechtweg. Viel energischer wehrt G. Keller (1861) das Gleichnis überhaupt ab: „Nein, nicht zugegeben, dafs man Hamlet sei! Lieber das ganze Wunderwerk von Trauerspiel vergessen bis auf den Namen! Denn wenn eine Nation erst solch wehmütig zierliches Ding von Bezeichnung angenommen hat, so wird auch der einzelne seine Schwäche damit beschönigen, sich einbilden, recht national zu sein, und die Kerze brennt an beiden Enden“ (a. a. O. S. 182). Treffende, tiefgefühlte Worte! deren Berechtigung wir schon bei Freiligrath und wie viel mehr bei Friedrich Wilhelm IV. hervorheben mufsten!

Bei Otto Ludwig endlich wird, wie schon angedeutet, die ganze politische Auffassung widerrufen, um der rein ästhetischen Platz zu machen. „Hamlet hat sich wohl hauptsächlich durch seine sittliche Entrüstung und ihren beredten Ausdruck das Herz der damals wie Hamlet vielfältig getretnen und mutlosen deutschen Nation erworben; hier lernten Deutschlands Lyriker und Dramatiker der dargestellten Indignation Gewalt; nur vergafsen sie, dafs der scheltende Held selber Schelte verdiente . .“ (*Studien; Ges. Schriften* 5, 540.) Hier ist die historische Erkenntnis von Robert Prutz mit der ästhetisch-litterarhistorischen von Moritz Carriere vereint, und die sentimentale Travestierung, die aus Hamlet einen vormärzlichen Liberalen machte, wie aus Shylock einen Apostel der Judenemancipation oder aus Julianus Apostata und Theodat alte Vorläufer Friedrich Wilhelms IV., diese sentimentale Travestierung ist auf jenes Mafs zurückgeführt, das ihr zukommt. Denn wohl lebt ein Kunstwerk sein eigenes Leben lang nach dem Tode seines Schöpfers, und wir haben das gute Recht, klüger als der Dichter zu sein (wie Fr. Th. Vischer lehrt) und im Apoll von Belvedere oder im Antinous mehr zu sehen, als die Bildhauer in ihr Werk legten; aber diese neu erwachsende Bedeutung darf nur nie verwechselt werden mit der historischen Erkenntnis der wirklichen Meinung des Künstlers! Hamlet ist kein Deutscher, und ist nicht Deutschland; aber Deutschland und die Deutschen hatten sich lange, nur zu lange in diese Lieblingsrolle hineingelebt.

Was Wunder, dafs den Fremden gleichfalls unser Vaterland in diesem Lichte erschien, und um so mehr, je mehr sie ihm Sympathie entgegenbrachten, dem geistreichen, tiefsinnigen, aber ungefährlichen Träumer! Nur verallgemeinerten sie das Bild gern auf den ganzen Norden. Wohl bleibt Deutschland immer für sie in erster Linie „das

Land der Dichter und Denker," grade weil J. E. Erdmann (1850) feststellen mufste, dafs die Kluft zwischen Philosophie und Leben in Deutschland weiter sei als in Frankreich und England (*Ernste Spiele*, 4. Aufl., S. 21); wohl hatte noch D. Fr. Straufs (1871) gegen Renans Vorstellung von dem „deutschen Geist mit seiner wundervollen Weite, seinem poetischen und philosophischen Anstande" (D. Fr. Straufs *Kleine Schriften* S. 313) — und ohne jeden politischen Realismus einzutreten. Aber wenn etwa ein geistvoller Bewunderer Heines wie Barbey d'Aurévilly diesen „*cet Hamlet de la poésie douloureuse du XIX siècle*" nennt (*Littérature étrangère*, S. 156), so betitelt er doch ebenso auch den Nordamerikaner Edgar Allan Poe (ebd. S. 387) als „*cet Hamlet américain*": Heine vertritt das Hamlettum der ganzen Epoche, Poe aber doch wenigstens das einer Provinz dieser geistigen Welt. Und es ist bezeichnend, dafs ein Dichter wie Heine, der uns so gar nicht an Hamlet erinnert, bei dem Franzosen dies Gleichnis erweckt, blofs weil er eben für das Ausland der typische deutsche Poet ist. Oder wenn ein Menschenalter später Fernand Baldenne (unter welchem Pseudonym sich Ferdinand Baldensperger, der Verfasser der ausgezeichneten französischen Biographie G. Kellers, verbirgt) auf der Terrasse von Helsingör steht, so fragt er sich:

Hamlet, rêveur lointain, et si proche pourtant
De nous, que notre esprit aux écoutes entend
Gémir encor ta plainte et vibrer ta parole
Comme des mots récents — serais tu le symbole
Du Nord? — („*En Marge de la Vie*" S. 54).

Und so war denn der Hamletkultus auch längst aus Deutschland in den Norden gewandert. Turgénjew und Gontscharow, Ibsen und Strindberg machten Hamlets von einheimischer Lokalfarbe zu Helden ihrer Erzählungen, den „Überflüssigen", Oblomow, Peer Gynt; so dafs eine neue internationale Hamletlitteratur entstand wie einst eine Wertherdichtung der Nodier und Sénancourt, der Chateaubriand und Lermontow. Und auch im Norden zog man jetzt die Parallele vom Einzelnen auf das Allgemeine. Turgénjew hält (1860) seinen Vortrag über *Hamlet und Don Quichotte* mit ähnlichen geheimen Anspielungen wie Börnes Besprechungen des Hamlet sie versteckte; Dostojewski spricht (1864) ganz allgemein von „unseren modernen russischen Hamlets und Hamletchen" (N. Hoffmann *Th. M. Dostojewsky* S. 219) und Ibsen wollte mit *Peer Gynt* (1867) direkt eine satirische Allegorie des norwegischen Volksgeistes geben. So finden wir hier im Norden ganz

dieselbe Entwickelung der aus Deutschland eingeführten typischen Vergleichung, die bei uns der aus England hereingedrungene Held durchgemacht hatte: der Typus wird erst als allgemein menschlicher empfunden, dann nationalisiert und schliefslich zum Sinnbild der einheimischen Nationalität selbst!

Herrschend blieb doch jene Anschauung, die schon Sallet und noch Barbey d'Aurévilly ausgedacht hatten: dafs Hamlet mehr noch ein historischer als ein nationaler Typus sei. Wohl vertrete der Norden diesen Geist der grübelnden Tatlosigkeit am reinsten, und innerhalb des Nordens sei wieder vor allen Deutschland Hamlet. Aber in demselben Jahre (1889) schrieb doch Edmond de Goncourt *(Journal des Goncourt* 8,78) Daudets Ausführungen zustimmend nach: *„sur la ressemblance de la génération actuelle avec Hamlet, de cette génération chez laquelle, selon une expression de Baudelaire, l'action ne correspond pas avec le rêve, prétendant que l'époque ne comporte pas l'action"* —, und Paul Bourget erklärte *(Études et portraits* S. 322): *„Il y a du Hamlet dans chacun de nous, de ce prince douteux, inquiet, qui raisonne au lieu de frapper ....."*

Dennoch konnte aber auch das nicht ausbleiben, dafs schliefslich die beiden grofsen Anschauungen über Hamlet verschmolzen: die Auffassung des Dänenprinzen als eines ewigen, zeitlosen, über alle Nationalität erhabenen Typus und die, die aus ihm den Repräsentanten bestimmter Epochen und Nationalcharaktere machte. Sie berühren sich in Guillaume Guizots fragmentarischem Werk über Montaigne. Da sagt er von dem Lehrer Shakespeares (F. Guizot *Montaigne* S. 295; vgl. die Einleitung von Aug. Salles S. VIII): *„Montaigne est notre Hamlet. Mutatis mutandis, c'est bien cette même maladie de rester continuellement replié et penché sur soi-même, cet abus de la réflexion qui fait des lâches, ces couleurs natives de la volonté toutes blêmies par le pâle reflet de la pensée, cette préoccupation de la mort et du pays inconnu, d'où nul voyageur ne revient .... Hamlet est un Montaigne qui aurait pu s'entendre avec Pascal. Montaigne est un Hamlet avec qui Horace se serait entendu."*

Da also haben wir auf der einen Seite den Hamletismus als dauernden Typus, als jene Todsünde der „Trägheit", der acedia, der läfslich-liebenswürdigen Tatenscheu, die R. v. Liliencron in einem geistreichen Aufsatz in ihm abgebildet fand; auf der andern Seite aber doch zugleich Hamlet als den specifisch englischen Träger dieser Rolle, neben dem der Römer Horaz, der Franzose Montaigne, und weiter etwa der Russe Dostojewski und andere Vertreter nationaler Dichtung stehen mögen. Wobei es merkwürdig ist, dafs Deutschland, die sprichwörtliche Heimat der

modernen Hamlets, doch nur zu gewissen Epochen Hamletdichter erzeugt hat, die romanische Litteratur aber in den verschiedensten Zeiten: Montaigne, Châteaubriand, Amiel endlich, diesen vollkommensten Typus geistreicher Reflexionswut und spekulierender Tatenscheu, der wirklich ganz nach dem Vorbild Hamlets von der Natur plagiiert scheint. Hamlet selbst könnte nicht anders sprechen: *„D'où vieut cette timidité? du développement excessif de la réflexion, qui a réduit presque à rien la spontanéité, l'élan, l'instinct et par-là même l'audace et la confiance. Quand il faut agir, je ne vois partout que causes d'erreur et de repentir, menaces cachées et chagrins masqués" (Journal intime 1,101).* Und doch weifs er es selbst: *„Le monde est à la volonté bien plus qu'à la sagesse!"* (ebd. 2, 133). Er aber irrt in der Grübelei des norwegischen Nebels (ebd. 1, 229) wie der Prinz von Dänemark und tötet nur Polonius, den Schwätzer, ohne je Claudius, den Mörder, anzugreifen.

Die Abneigung gegen dies Aufgehen in der Reflexion hat dann schliefslich gerade in dem Lande des Hamletkultus, in Deutschland, zum Gegenschlag gegen unser Lieblingsdrama selbst geführt. *Rembrandt als Erzieher* (1890) will die Lust an frischer Tat stärken, Bismarcks Beispiel aufrufen gegen die Professoren; da mufs denn dieser Bewunderer Shakespeares den *Hamlet* für ein Werk der Altersschwäche erklären (17 Aufl. S. 197): „Wie das Kind sich gern dem Greise befreundet, ohne doch darum mit ihm auf der Lebensbahn abwärts zu steigen, nein vielmehr nur dessen Dasein zu ergänzen und erhöht fortzusetzen; so wird auch der Deutsche sich von *Hamlet* und *Faust*, diesen Erzeugnissen des feinsten geistigen Hautgout, diesen schönen Verfallsprodukten, diesen edlen aber marklosen Greisengestalten ab und einem erneuerten frischen kindlichen Leben zuzuwenden haben. . . . ."

Dies schrieb ein deutscher Chauvinist fast genau zu derselben Zeit, in der die Franzosen, so lang die entschiedensten Feinde Shakespeares und Hamlets, durch den Mund der Goncourt und Bourget den Hamletismus auch ihres Vaterlandes anerkannten. So wäre denn der Ring geschlossen. Wie einst die Deutschen gerade dies Drama und um dieses Dramas willen Shakespeare mit Jubel begrüfst hatten, weil die Grübelei des Dänenprinzen ihrem eignem Naturell verwandt war, so konnten sie sich jetzt davon abwenden, gerade weil sie durch Bismarck in eine neue Ära der Realpolitik hinübergeführt worden sind. Und wie einst Voltaire und sein königlicher Schüler das englische Drama nicht blofs aus Respekt vor den Regeln des Aristoteles und Boileau verwarfen, sondern auch weil ihr eignes Temperament dem Hamlets so entgegengesetzt war, so konnte die neu bei den Franzosen eingetretene Neigung zur

Grübelei und Spekulation die Anatole France, Paul Bourget, Maurice Barrés zu besonderen Bewunderern gerade des *Hamlet* wandeln!

Und zwar wäre es der grofse Monolog, der Hamlet nunmehr zum Triumphator auch im Lande der einstigen Todfeinde aller „Ideologie“ machen würde. Einst war, wie schon erwähnt, die Totengräberszene bei andern Nationen, wie bei uns die des *„to be or not to be“*, das eigentliche Zentrum des Dramas. Wie der grüblerische Prinz aus den Schädeln die Vergänglichkeit aller menschlichen Unterschiede herauslas — das vor allen imponierte den Laurence Sterne und Edmond de Goncourt. Und doch wiederholte hier Hamlet nur uralte Friedhofsgedanken, die sich schon unserm Walther von der Vogelweide oder dem armen François Villon (vgl. G. Paris *Villon* S. 148) oder über ein Jahrtausend vor ihm dem chinesischen Mystiker Chuangtsse (Grube *Gesch. d. chinesischen Litteratur* S. 157) aufgedrängt hatten. Ein viel modernerer Ton klang aus jenem tiefsinnigen Selbstgespräch heraus; und eben deshalb haben die traditionstreueren Völker des Auslandes dies so lange hinter der Totengräberszene zurücktreten lassen. Jetzt sind auch sie, scheint es, in die Hamletsperiode eingetreten. Und so wird die Geschichte dieses Wortes ein Stück Kulturgeschichte, nicht nur für Deutschland, aber doch vor allem für uns — ein Dokument für die hoffentlich nun abgeschlossene Zeit, in der es wirklich heifsen konnte: „Deutschland ist Hamlet!“

Berlin.

Swinburnes Lyrik.

Von Otto Hauser.

Die englische Moderne und durch sie auch die Moderne des Festlandes nimmt ihren Ausgang von den Präraphaeliten. Sie waren es, die uns, als Maler und Dichter, eine neue Kunst gaben, die in anderem Sinne als die von Lessing bekämpften „Mahler“ die Grenzen der Malerei und Dichtkunst ineinander verfliefsen liefsen, indem sie von dem Gemälde forderten, dafs es ein gemaltes Gedicht sei, von dem Gedichte, dafs es plastische Vorstellungen erwecke, wie es aus solchen geboren war. Sie setzten das Bild wieder in jene Ursprünglichkeit zurück, die es hatte, als es zum ersten Male gebraucht wurde, gaben ihm so seine Frische wieder, die es durch allzulangen und zu unachtsamen Gebrauch verloren hatte. Ihre Meister fanden sie daher in jenen Malern, die noch mit der Farbe rangen, in jenen Dichtern, die erst aus ihrem eigenen glühenden Innern die Sprache der Dichtkunst schufen, in Sandro Botticelli und Dante vor allem, wenigstens für Dante Gabriel Rossetti selbst, der, ein Anglo-Italiener, von seinem Vater, dem Danteforscher Gabriele Rossetti, die Vorliebe für den grofsen Florentiner übermittelt erhielt. Scheint es nun, dafs eine auf die italienische Frührenaissance zurückgehende Kunst ungermanisch sein müfste, darum in einem germanischen Lande ein Fremdgewächs, so ist zu bedenken, dafs jene Kunst in ihrem Wesen selbst eine gröfstenteils germanische war, jedenfalls keine romanische in ethnischem Sinne. Ja, Dantes Wesen läfst sich nur aus seiner germanischen Besonderheit erklären, wie übrigens sein Familienname Alighieri noch deutlich genug den deutschen Namen Aldiger erkennen läfst. Rossetti war durch seinen Vater Neapolitaner und in ihm wiederholte sich dermafsen die Mischung von romanischen und germanischen Elementen wie zur Zeit der Frührenaissance. Seine Kunst steht jener auch ungleich näher als die seiner Mitstrebenden; sowohl in seinen Gemälden wie zumal in seinen Gedichten läfst sich das Ringen mit dem Ausdruck, sei es in Farbe oder in Worten, nicht verkennen. Anderen war es beschieden, was er begann, auch zu jener äufseren Vol-

lendung zu führen, die nötig ist, um einer neuen Kunst zum völligen Siege zu verhelfen. Seine Erben sind Burne-Jones und Algernon Charles Swinburne. Bei dem Maler ist es sein Verdienst, ihn überhaupt für die Malerei gewonnen zu haben, der Dichter ward sein Freund in den entscheidendsten Jahren des Dichterlebens. Aber Rossetti erzog nicht Nachahmer seiner Kunst. Nichts ist bezeichnender für ihn als dieses: da Burne-Jones in seinem Atelier sich anschickte, eine Studie, die ihm Rossetti geschenkt katte, zu kopieren, zerrifs er sie ihm. Auch Swinburne war nicht sein eigentlicher Schüler; als er mit Rossetti bekannt wurde, war er bereits ein Gewordener. Wie Ruskin fernab von den Präraphaeliten zu einer ähnlichen Forderung an die Kunst kam, die er dann in ihnen verwirklicht sah, sie hinwieder unabhängig von ihm, so hatte auch Swinburne, neun Jahre jünger als Rossetti, schon als Jüngling in derselben Sprache gedichtet, er an den Alten, der Bibel und Shakespeare geschult, wie sie seither als die specifisch swinburnesche in England allbekannt ward. Rossettis Einflufs beschränkte sich darauf, dem jungen Dichter sein eigenes Wesen bewufst zu machen, ihm die Gewifsheit zu geben, dafs er auf dem rechten Pfade war. Der Dank Swinburnes ist die Widmung seiner beiden Dramen *The Queen-mother* und *Rosamond* an Rossetti. Bekannt wurde Swinburne erst durch sein Griechendrama *Atalanta in Calydon,* das er 1865 als Achtundzwanzigjähriger veröffentlichte. Es ist wohl das bedeutendste Griechendrama, das in neuerer Zeit geschaffen wurde, und selbst vor Goethes *Iphigenie* hat es manches voraus, vor allem den strengeren Stil in der Sprache wie in der Handlung selbst, den Stil, den Goethe in den Helena-Scenen des zweiten Faust-Teiles besser traf als in dem griechisch eingekleideten Humanitätsdrama. Ein Gegenstück zu *Atalanta,* die aus Sophokles' Geiste gedichtet scheint, bildet der aeschyleisch herbe *Erechtheus,* und diese beiden Dramen zusammen mit der gewaltigen Maria Stuart-Trilogie, in der Shakespeares Historien wieder auflebten, machen Swinburne zu dem gröfsten dramatischen Dichter Englands seit Shakespeare, wenn auch seine Schöpfungen kaum jemals sich die Bühne werden erobern können. Die einzig schöne Behandlung der Märe von Tristan und Isolde in der epischen Dichtung *Trystram of Lyonesse* (1882) fügt seinem dramatischen Lorbeer den epischen hinzu. Swinburnes Hauptbedeutung aber liegt auf dem Gebiete der Lyrik.

Atalanta in Calydon hatte den Dichter berühmt gemacht, die *Poems and Ballads,* die ein Jahr später folgten (1866), machten ihn berüchtigt. Ein Sturm der Entrüstung brach gegen den Dichter los, wie nicht einmal gegen Byron, der beinahe ein halbes Jahrhundert vorher die eng-

lische Gesellschaft ob ihrer inneren Fäulnis bei dem Scheine völliger Integrität angegriffen hatte. Sie mochte sich seit jenen Tagen nicht um vieles verändert haben. Das Revolutionsgewitter von 1848 hatte hier nicht wie in den meisten Staaten des Festlandes die Luft gereinigt, Morsches zerschmettert, damit das Neue, das Junge kräftig gedeihen könne. Seine Litteratur, obwohl reich an sozialen Aufschreien wie Thomas Hoods *Lied vom Hemde,* den Dichtungen Barry Cornwalls, Elizabeth Barrett-Brownings *Cry of the Children,* um nur einige zu nennen, entbehrte doch der eigentlichen Revolutions-Lyriker. Der verhüllte Republikanismus der englischen Verfassung schlofs auch direkte Angriffe auf das Königtum, das in jedem Augenblick als ein Namenskönigtum ausgegeben werden konnte, scheinbar aus. Die Herrscher in der englischen Litteratur um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren Wordsworth mit seinem didaktischen Gedichte *The Excursion,* das wohl kein nichtenglischer Leser zu Ende zu lesen vermochte, und Tennyson mit den zahmen Idyllen seiner ersten Periode. Die Zeit für Shelley war noch nicht gekommen, erst die Präraphaeliten erwarben ihm durch ihre Bemühungen die ihm gebührende Anerkennung, nicht zum mindesten Swinburne selbst in einem hochbedeutenden Essay; Rossettis Bruder, William Rossetti, gab seine Werke kritisch heraus.

In diese Zeit nun trat Swinburne mit seinen *Poems and Ballads,* die eine andere Sprache der Erotik redeten, als an die man sich gewöhnt hatte, und ebensowenig des Dichters Atheismus wie seine republikanische Gesinnung verhehlten. In dieser Beziehung war Swinburne der Erbe Shelleys, beide aus altem Adel, aber durch das Oppositionelle in ihren Naturen, durch ihr Vertrauen auf das Gute und Edle im Menschen, das ihnen eine gleiche Freiheit für alle zu fordern schien, auf religiösem Gebiete zum Atheismus, auf politischem zum Republikanismus mit unbezwinglicher Notwendigkeit getrieben. Schon in *Atalanta* offenbarte sich des Dichters Gesinnung, hier aber nahm man sie als historisch bedingt, ohne nach ihren Gründen zu forschen, die Lyrik der *Poems and Ballads* zeigte, dafs er sie auch persönlich vertrat.

Aus dem Gegensatze Swinburnes zu der Gesellschaft seiner Zeit erklärt sich zur Genüge, warum der kurz vorher so hoch Gefeierte plötzlich auf das Heftigste angefeindet ward und es über ein Jahrzehnt hindurch blieb, nur dafs man die Entrüstung mit der Zeit auch auf Dante Gabriel Rossetti und William Morris ausdehnte, die man mit ihm zusammen die Häupter einer „fleischlichen Schule“ *(fleshly school)* nannte, diese beiden noch mit viel weniger Recht als ihn. Obwohl es eigentlich Swinburnes Atheismus und Republikanismus war, die ihm Widersacher

erweckten, befehdete man ihn doch fast ausschliefslich im Namen der Moral. Wie einst Lord Byron und Shelley war auch Swinburne nahe daran, England zu verlassen, und sein Verleger wollte die ganze Auflage der *Poems and Ballads* wieder einstampfen lassen. Nichtsdestoweniger waren sie es, die am frühesten eine zweite Auflage erlebten. Heute hat man längst erkannt, dafs auch diese lyrischen „Erstlingsfrüchte", wie er sie selbst in der Widmung nennt, höchste Kunst sind; man wird in ihnen auch nicht eine Zeile finden, die cynisch zu nennen ist, und nur eine verlogene Prüderie konnte an ihrer sinnlichen Glut Anstofs nehmen. Ein Shakespeare war in seiner Jugenddichtung *Venus and Adonis* viel weiter gegangen. Ein neuerer Dichter, W. E. Henley, durch sein *Lied vom Schwert (Song of the Sword)* in England populär, der einzige Nachfolger Swinburnes in der grofsen Lyrik, schildert die Wirkung der *Poems and Ballads* in ihrer Zeit:

„It is impossible, I fear, to impart to the youth of these days even the faintest sense of the effect wich Poems and Ballads and Atalanta had on the youth of those. Here was English and as it never had been used before. Here was music unheard, undreamed of, till our time. Here (it may be) was such a plea "for young limbs and lechery" as none had ever stated in the world's history. He was an intoxication, this unrivalled master of memorable rhythm, this arch image in haunting verbal music. You sat down to him sober; you rose from him drunk. Later came repentance and remorse; and a revulsion in favour of the baldest, bleakest, austerest counterpoint of Samson Agonistes."

Zwei Balladen in altitalienischem Stil eröffnen die *Poems and Ballads*, die *Ballade vom Leben* und die *Ballade vom Tod.* Man darf nicht an schottische Balladen denken, auch nicht an Dantes Balladen in der *Vita nuova*, viel eher an die Balladen François Villons, des Verlaine der altfranzösischen Litteratur, in seinem *grofsen Testament,* oder die Charles d'Orléans', des ersten französischen Lyrikers. Swinburne gebraucht den Begriff Ballade mifsverständlich. Er dachte vielleicht an die Balladen der Troubadours, aber auch diese sind anders. „Canzonen" wäre die richtigere Bezeichnung gewesen, Canzonen im Sinne jener Dantes und Petrarkas. Wie in diesen folgt auf mehrere gleichgebaute Strophen eine letzte von nur ähnlichem Bau und wie die Provençalen und ihre Nachfolger, die Frühitaliener und Frühfranzosen, gerne ihrem Liede gebieten, selbst zu ihrer Herrin zu ziehen *(Envoy),* spricht auch Swinburne in dieser letzten Strophe sein Lied an, in der *Ballade vom Leben* mit:

Forth, Ballad, and take roses in both arms!

in jener vom Tode mit:

Now, Ballad, gather poppies in thine hands!

und sendet sie zu seiner „Herrin“ *(Lady = Donna)*. Anders aber als seine Vorbilder, die sich mit ziemlich konventionellen Wendungen, die immer wiederkehren, begnügen, wird auch ihm diese Liebessendung zu einem plastischen Bilde. Lapo Gianni zum Beispiel endet eine Ballade mit diesen Zeilen:

Com' io son scritto nel libro d'Amore
Conterei, Ballatella, in cortesia,
Quando tu vederai la donna mia,
Poi che di lei fui fatto servidore.

Swinburne dagegen:

Ballade, auf! und nimm die Arme jetzt
Voll Rosen bis zur Kehle hoch empor,
Wo jeder Dorn verletzt;
In Deines Singgewandes goldnem Flor
Tritt dann zu meiner Frauen und sag dies:
„Borgia, in mir brennt Deines Haares Gold,
Dein Mund jagt auf mein Blut wie Fieberqual, —
Darum, so viel ich Rosen bring' als Sold,
Küss' mich so viele Mal!“
Wenn ihre Holdheit so Dein Wort ihr wies,
Der Rebe gleich im Wind wohl neigt sie sich
Und küſst, Ballade mein,
Mit leisem Lachen auf die Augen Dich
Und auf die Lippen Dein![1])

Ein provençalisches Taglied *(Alba)* ist das Gedicht *In the Orchard*, und wie Petrarka seine *Trionfi* schreibt Swinburne *The Triumph of*

---

[1]) Forth, ballad, and take roses in both arms
Even till the top-rose touch thee in the throat
Where the least thornprick harms;
And girdled in thy golden singing-coat,
Come thou before my lady and say this;
Borgia, thy gold hair's colour burns in me,
Thy mouth makes beat my blood in feverish rhymes;
Therefore so many as these roses be,
Kiss me so many times.
Then it may be, seeing how sweet she is,
That she will stoop herself none otherwise
Than a blown vine-branch doth,
And kiss thee with soft laughter on thine eyes,
Ballad, and on thy mouth.

Time. Mehrere Rondelle gehen in der Form auf jene Clément Marots zurück, während er später im Rondell wie in der Ballade die älteren Formen, wie man sie bei Villon findet, befolgt. In klassischen Versmafsen dichtet er *Sapphische Strophen (Sapphics)* und *Hendecasyllaben*, den Ton der altenglischen Mysterienspiele erneut *The Masque of Queen Bersabe*, den der altenglischen Balladen vor allem *A Christmass Carol*, das Rossetti zu einem Bilde inspirierte.

Dies allein schon bezeugt, dafs Swinburnes Kunst hier Wortkunst war, Stilkunst. Der Dichter singt aus der Seele vergangener Zeiten heraus, aber in dem, was er singt, klingt seine eigene Seele mit und nur, was sie zum Mitklingen brachte, singt er. Darum ist seine Kunst nicht gelehrte oder auch nur litterarische Kunst, sondern, wenn auch in anderem als in dem gewöhnlichen Sinne, subjektiv und tief persönlich. Als das empfand man sie denn auch gleich, als die *Poems and Ballads* erschienen. Dafs Swinburne ein Virtuose ist, läfst sich nicht leugnen; aber kann er darum nicht auch ein echter und wahrhaft grofser Künstler sein? Es kommt bei einem Dichter, der sich schwieriger Formen bedient, nur darauf an, dafs er sie mit gleich köstlichem Inhalt erfülle, nicht in einem goldenen Prunkbecher schales Wasser biete; aber keiner, der ihrer nicht völlig Herr ist, wird sich ungestraft an sie wagen. Darauf, dafs man bei Swinburne nirgends einen Kampf mit den Schwierigkeiten der Form bemerkt, gründet sich sein Ruf, der gröfste englische Sprachkünstler aller Zeiten zu sein.

Als ein Beispiel für die Art, wie Swinburne im Geiste einer anderen Poesie dichtet, seien die Schlufsstrophen aus seinen *Sapphics* angeführt. Sie sind zu der Melodie von Sapphos berühmter erster Ode gesungen:

Ποικιλόθρον', ἀθάνατ' Ἀφροδῖτα,
παῖ Διός, δολόπλοκε, λίσσομαί σε . . .

In einer Nacht, da der Dichter schlaflos liegt, der Schlummer „nicht mit Tau seine Lider beträuft, nur stummen Mundes und ehernen Auges vor ihm steht und auf ihn niederblickt“, kommt ein Gesicht zu ihm über die Meere. Aphrodite, die weifse, grausame, sieht er, von ihren Tauben gezogen, und Liebesgötter, die hinter ihr „beschwingten Fufses über die Wasser donnern, gleich den weitentfalteten Flügeln eines mächtigen Sturmes“, dann aber hört er Gesang. Sappho ist es, die zehnte Muse, die lesbische, die singt, und „stumm und weinend lauschen ihrem Liede die neun; Lorbeer auf Lorbeer, welken ihre Kränze“, um Sapphos Haupt aber strahlt

Hehr ein Licht als ewige Krone flammend.
Ja, fast hielt die grausame Aphrodite,
Weinte fast, — denn solch ein Gesang war dieser;
Ja, sie beim Namen

Rief die Göttin: „Wende dich zu mir, Sappho!“
Sie doch, abgekehrt von den Liebesgöttern,
Nicht das Lächeln ewiger Lider sah sie
Thränenverdunkelt,

Noch die bang entrauschenden Taubenschwingen,
Sah nicht, wie vom Weinen der Busen bebte
Aphrodites, wie ihr Gewand, und wie sie
Rang ihre Hände,

Sah das Küssen über den Harfen nur der
Lesbierinnen, süfser als Saitenklänge,
Hand in Hand und Lippen an Lippen, ihrer
Liebe Erwählten;

Sah die schönen Lippen allein und Finger
Voller Liedern, Küssen und leisem Lispeln,
Voll Musik; sah, gleich einem jungen Vogel,
Über den Holden

Sichtbar schweben ihren Gesang, ein Wunder,
Der vollkommnen Klang mit der höchsten Glut eint,
Zart gestaltet, furchtbar und voll von Donnern,
Windesbeflügelt.

Und sie streute, lachend vor Liebe, jubelnd,
Rosen, stolze, heilig erblühte Rosen; —
Da ihr Antlitz bargen die Liebesgötter
Rings um die Göttin;

Weh im Herzen, wurden da stumm die Musen,
Blafs die Götter; solch ein Gesang war dieser.
Die da säumten, alle entflohn, erneuten,
Schnelleren Fluges.

Lang entschwanden alle; das Land, nur voll von
Unfruchtbaren Fraun und Musik, ward öde.
Nun vielleicht, wenn Abend die Winde sänftigt,
Taufall sie einwiegt,

Wandeln klagend, liebe- und ruhgemieden,
Lautlos, unerschaut in des Zwielichts Ebbe,
Nicht erlöst vom Lethe, am grauen Seestrand
Schemen von Frauen,

Die, in Glut und Tränen, verstofsen, singen,
Dafs des Himmels Herz ihr Gesang durchschüttert
Und das Herz der Erde vor Mitleid schauert,
Hört es sie klagen[1]).

---

[1]) . . . but about her forehead . . .
Shone a light of fire as a crown for ever.
Yea, almost the implacable Aphrodite
Paused, and almost wept; such a song was that song;
Yea, by her name too

Called her, saying: Turn to me, O my Sappho!
Yet she turned her face from the Loves, she saw not
Tears for laughter darken immortal eyelids,
Heard not aboud her

Fearful fitful wings of the doves departing,
Saw not how the bosom of Aphrodite
Shook with weeping, saw not her shaken raiment,
Saw not her hands wrung;

Saw the Lesbians kissing across their smitten
Lutes with lips more sweet than the sound of lute-strings,
Mouth to mouth and hand upon hand, her chosen,
Fairer than all men;

Only saw the beautiful lips and fingers,
Full of songs and kisses and little whispers,
Full of music; only beheld among them
Soar, as a bird soars

Newly fledged, her visible song, a marvel,
Made of perfect sound and exceeding passion,
Sweetly shapen, terrible, full of thunders,
Clothed with the wind's wings.

Then rejoiced she, laughing with love, and scattered
Roses, awful roses of holy blossom;
Then the Loves thronged sadly with hidden faces
Round Aphrodite,

Then the Muses, stricken at heart, were silent,
Yea, the gods waxed pale; such a song was that song.
All reluctant, all with a fresh repulsion,
Fled from before her.

All withdrew long since, and the land was barren,
Full of fruitless women and music only.
Now perchance, when winds are assuaged at sunset,
Lulled at the dewfall,

Wie er Sapphos Gesang nennt,

visible song, a marvel,
Made of perfect sound and exceeding passion,
Sweetly shapen, terrible, full of thunders,
Clothed with the wind's wings,

ist Swinburnes eigene Poesie, ja das ganze Gedicht ist voll Beziehungen auf sie, die sich unschwer herausfinden lassen.

Neben den *Sapphics* gehören die Stücke *Laus Veneris,* das Tannhäuserlied, von Tannhäuser selbst im Hörsel gesungen, *Satia te sanguine, Les Noyades, Aholibah* und *Dolores* zu den berüchtigtsten.

Etwas von dem Sinnenbrande des Dichters der *Räuber* und der *Anthologie auf das Jahr 1782* ist in ihnen, aber die Sprache ist durchwegs keusch, überall höchste Kunst, lebendiger Rhytmus. Ein wilder Sadismus feiert in ihnen seine purpurnen Orgien, es ist eine Liebe, die erst mit dem Tode in ihrer ganzen Wollust empfunden wird und mit dem Gedanken an ihn ihre Flammen schürt. Wo die Romantik es liebte, von der Grausamkeit der Geliebten zu singen und über sie zu klagen, schildert er diese Grausamkeit selbst mit ihren Bildern, spricht ihre blutigen Gelüste offen aus, nirgends in solcher Kürze und Gedrängtheit wie in *Satia te sanguine.* Er selbst wünscht die Geliebte tot, vom Blitz erschlagen, von seiner leuchtenden Lohe verzehrt, sich tot zu ihren Füfsen wie sie. Nicht anders ist ihre Grausamkeit; sie hat Augen und Brüste wie eine Taube, aber sie tötet die Herzen mit einem Atemzug. Auch ihre Lust ist es, die Liebe in Qualen zu sehn.

Wie die Pest in vergifteter Stadt
Triumphiert, wenn das Sterben begann,
So du, fleht Liebe dich matt
Um Brot und Mitleid an.

Wie kann dein Mitleid erwachen?
Sie wirft sich umsonst auf die Knie.
Aus Nadeln, so scharf wie dein Lachen,
Machst du ein Kreuz für sie.

By the grey sea-side, unassuaged, unheard of,
Unbeloved, unseen in the ebb of twilight,
Ghosts of outcast women return lamenting,
Purged not in Lethe,

Clothed about with flame and with tears, and singing
Songs that move the heart of the shaken heaven,
Songs that break the heart of the earth with pity,
Hearing, to hear them.

Stumm trägt sie des Pfeiles Wunde,
Der Dornen, der Geifsel Schmerz,
Du saugst mit schlafrotem Munde
Ihr feuchtrote Wunden ins Herz.

Sie zuckt, wie die Lippen saugen,
Doch dringen sie nie bis zum Grund,
Die unersättlichen Augen,
Der unersättliche Mund.

Du gibst sie preis den Spöttern
Am Kreuze, und schleuderst sie jäh
Zu den Toten und ihren Göttern
Hinab in die Tiefen der See.

So voll du die Leiden ihr mafsest,
Sie starb nicht. Ich seh sie noch.
Du kamst und gingst und vergafsest,
Ich hoffe: einst stirbt sie doch![1])

---

[1]) As plague in a poisonous city
Insults and exults on her dead,
So you, when pallid for pity
Comes love, and fawns to be fed.

As a tame beast writhes and wheedles,
He fawns to be fed with wiles;
You carve him a cross of needles,
And whet them sharp as your smiles.

He is patient of thorn and whip,
He is dumb under axe or dart;
You suck with a sleepy red lip
The wet red wounds in his heart.

You thrill as his pulses dwindle,
You brighten and warm as he bleeds,
With insatiable eyes that kindle
And insatiable mouth that feeds.

Your hands nailed love to the tree,
You stripped him, scourged him with rods,
And drowned him deep in the sea
That hides the dead and their gods.

And for all this, die will he not;
There is no man sees him but I;
You came and went and forgot;
I hope he will some day die.

Wie in diesem Gedichte streift Swinburnes Erotik oft ans Pathologische. Er berührt sich darin mit Baudelaire, der in ganz ähnlichem Gegensatz zu der Lyrik seiner Zeit die *Fleurs du Mal* dichtete. Man könnte sogar Swinburne direkt von ihm beeinflufst glauben, wenn einzelne seiner Dichtungen nicht bis in seine Jünglingsjahre zurückreichten. Dafs er Baudelaire bewundern lernte, bezeugen die Gedichte, die er an ihn richtete.

Es ist hier wohl die geeignete Stelle, der mannigfaltigen Beziehungen Swinburnes zu der französischen Litteratur zu gedenken der einzigen modernen Litteratur, der er nahe steht. Er selbst ward zum Teil in Frankreich erzogen und schrieb auch einige französische Gedichte von höchster Sprachvollendung, aufser diesen übrigens auch lateinische, und die Widmung der *Atalanta* an Walter Savage Landor, einen der gröfsten Griechen seiner Zeit, bilden griechische Verse. Neben Baudelaire bewundert Swinburne Théophile Gautier, dessen feinziselierte Form ihn ansprechen mufste, und Victor Hugo, als dessen gründlichster Kenner er gelten darf und dem er auch einen seiner litterarischen Essays gewidmet hat. Vor einer einseitigen Nachfolge dieser drei Dichter bewahrte Swinburne die hohe und schon früh ausgebildete Selbständigkeit seines eigenen Empfindens. Er bewundert sie, weil er je einen Teil seines Ichs ihnen verwandt fühlt, nicht weil er ihnen Dank schuldet.

In den *Poems and Ballads* liegen alle Keime der späteren Lyrik Swinburnes. Man findet in ihnen schon Oden an die Freiheit und Victor Hugo, die für ihn identisch sind, und schon Anklänge an die atheistischen Hymnen der nächsten Sammlungen, aber auch Stücke von einer wunderbaren, erdenfernen, esotherischen Schönheit, die gewissermafsen jenseits des Verständnisses erklingen, nur Wohllaut sind und sanfte Bewegung. Am bekanntesten sind die schon erwähnten *Hendecasyllaben* und *The Garden of Proserpine,* das Lied eines Schattens in der Unterwelt von dem Lande,

Wo trockner Quellen Schäumen
Und toter Winde Wehn
In matten Traumesträumen
Nur durch die Stille gehn[1]).

Auch eines jener Gedichte auf den Tod eines verehrten Dichters, die fast in keinem von Swinburnes Lyrikbänden fehlen und die zu den

[1]) Here, where the world is quiet,
Here, where all trouble seems
Dead winds' and spent waves' riot
In doubtful dreams of dreams.

persönlichsten Äufserungen seiner Muse gehören, findet man schon in den *Poems and Ballads*, die Klage um Walter Savage Landor, den Freiheitsfreund, der fern von England in Florenz in freiwilligem Exile lebte und den Swinburne ein Jahr vorher noch in seinem Palazzo aufgesucht hatte, um von ihm, dem neunzigjährigen erblindeten Greis, den Dichtersegen zu erbitten:

Nun bringen, Blumenstadt Florenz,
Die Monde traut
Zurücke Freiheit Dir und Lenz,
Bräutgam und Braut.

Nun lacht das Land von Meer zu Meer
Im Sonnenlicht,
Nun feiert alles Wiederkehr,
Nur eines nicht.

Nun lebt es auf in Flur und Hain,
Was Herbst geraubt,
Und alte Sonnen, doch nicht sein
Viel heilger Haupt.

An weifser Wogen Wanderwüste
Hört ich im Nord:
Nie grüfst mich mehr, der einst mich grüfste
Mit liebem Wort.

Sein lächelnd Antlitz ruht nie mehr
An meinem hier,
Nie prefst aufs Haar er göttlichhehr
Die Hände mir,

Wie da, halb zögernd, halb ein Dränger,
Voll Jugendmut
Der jüngste kam zum ältsten Sänger
Aus Britenblut . . .

---

[1]) Back to the flower-town, side by side,
The bright months bring,
New-born, the bridegroom and the bride,
Freedom and spring.

The sweet land laughs from sea to sea,
Filled full of sun;
All things come back to her, being free;
All things but one.

Eine zweite und eine dritte Sammlung von *Poems and Ballads* folgten dieser ersten in längeren Zwischenräumen. Sie waren beide „gesünder“ als diese, aber wesentlich Neues brachten sie nicht, wenn sie auch an poetischem Werte nur um weniges hinter der ersten zurückstehn. Namentlich die zweite Serie, 1878 erschienen, enthält einige von Swinburnes schönsten Gedichten wie *A forsaken Garden,* schon mehrfach verdeutscht, *Ave atque Vale,* das Trauergedicht auf den Tod Baudelaires, *A Vision of Spring in Winter,* ferner die *Choriamben* in dem bekannten Horazischen Versmafs (Tu ne quaesieris — scire nefas — quem mihi quem tibi), doch mit Endreimen, die hier die Wirkung der Rhytmen bedeutend erhöhn:

Lieb, dem Leben warum bist Du entflohn? Schmückte es Liebe nicht?
Welch ein Hoffen auf Schlaf lockte Dich fort, nieder vom Erdenlicht?
Welche Träume, bekenn, riefen Dir zu, winkten mit Händen hold,
Führten fort Dich ins Grab, tief in die Nacht, ferne vom Sonnengold?...[1])

Bekannter als alle Gedichte Swinburnes und schon mehrfach ins Deutsche übersetzt ist die *Ballade vom Traumland,* eine jener Balladen in der strengen Form, die hier durch sie veranschaulicht sein möge. Notgedrungen entfernt sich die Übersetzung in diesem Falle etwas weiter vom Wortlaute des Originals als sonst:

In many a tender wheaten plot
Flowers that were dead
Live, and old suns revive; but not
That holier head.

By this white wandering waste of sea,
Far north, I hear
One face shall never turn to me
As once this year:

Shall never smile and turn and rest
On mine as there,
Nor one most sacred hand be prest
Upon my hair.

I came as one whose thoughts half linger
Half run before;
The youngest to the oldest singer
That England bore.

[1]) Love, what ailed thee to leave life that was made lovely, we thought, with love?
What sweet visions of sleep lured thee away, down from the light above?
What strange faces of dreams, voices that called, hands that were raised to wave,
Lured or led thee, alas, out of the sun, down to the sunless grave? . . .

Ich verstecke mein Herz in ein Nest von Rosen
   Ganz abseits, ferne vom Sonnenschein;
Im weifsen Schnee, in den grünen Moosen
   Würd es nicht weicher gebettet sein.
   Was schlug es dann noch? Was schlief es nicht ein,
Wo kein Blatt sich regte am Rosengerank?
   Was verbannte den Schlaf noch von ihm allein?
Nur eines verborgenen Vogels Gesang.

Ich sprach: Lieg still, denn der Lüfte Kosen
   Und die Sonne dringt nimmer zu Dir herein,
Und der Wind, der Dir gleich, dem ruhelosen,
   Er schläft auf dem Meer und dem Ufergestein.
   So macht ein Gedanke Dir jetzt noch Pein?
Umkrallt Dich noch immer der Hoffnung Fang?
   Hält Dich ein Kummer noch wach? O nein!
Nur eines verborgenen Vogels Gesang.

Die sichersten Karten, die ältsten Matrosen
   Kennen kein Land von so zaubrischem Schein,
Verkauft nie wurden in Marktes Tosen
   Früchte so süfs wie in ihm gedeihn.
   Durch die Wipfel zieht Säuseln des Schlafes allein
Und die Schwalbe des Traums nur die Felder entlang;
   Kein Bellen erweckt den Hirsch im Hain,
Nur eines verborgenen Vogels Gesang.

   In der Welt der Träume der Schlaf ist mein,
Da hör ich kein Wort aus des Lebens Drang
   Von Liebe, die Wahrheit, von Liebe, die Schein, —
Nur eines verborgenen Vogels Gesang.[1])

---

[1]) I hid my heart in a nest of roses,
   Out of the sun's way, hidden apart;
In a softer bed than the soft white snow's is,
   Under the roses I hid my heart.
   Why should it sleep not? why should it start,
When never a leaf of the rose-tree stirred?
   What made sleep flutter his wings and part?
Only the song of a secret bird.

Lie still, I said, for the wind's wing closes,
   And mild leaves muffle the keen sun's dart;
Lie still, for the wind on the warm sea dozes,
   And the wind is unquieter yet than thou art.

Auf diese *Ballade vom Traumland* pafst die Charakteristik, die ich für die *Hendecasyllaben* und den *Garten der Proserpina* gab, ebenso gut. Auch über diese Seite seiner Lyrik hat sich Swinburne ausgesprochen: *„Poetry in which there is no element at once perceptible and indefinable by any reader or hearer of any poetic instinct may have every other good quality . . . it is not poetry — above all, it is not lyric poetry — of the first water. There must be something in the mere progress and resonance of the words, some secret in the very motion and cadence of the lines, inexplicable by the most sympathetic acuteness of criticism. Analysis may be able to explain how the colours of this flower of poetry are created and combined, but never by what progress its odour is produced.“ (Miscellanies.)* Ein Dichter, der in dieser Weise schafft, läuft Gefahr, nicht selten dunkel und unverständlich zu werden; auch Swinburne würde es, wie es Mallarmé geworden, der seine Gedichte aus dem Rhytmus der Worte heraus schuf, wenn er nicht doch allezeit plastisch, also vorstellbar bliebe. Die Vorstellung führt bei ihm zum Verständnis auch der dunkelsten Stellen und hierin wieder erkennen wir die Schulung durch Rossetti.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die mehr als ein Dutzend Bücher Swineburnescher Lyrik einzeln zu besprechen; es gilt nur, hervorzuheben, inwiefern eine neue Sammlung auch etwas Neues brachte.

Vor allem mufs man hier der *Lieder vor Sonnenaufgang (Songs before Sunrise)* gedenken, denen das *Lied von Italien,* erhaben und grofs, aber reich an Dunkelheiten, als Vorklang vorausging. Sie erschienen im Kriegsjahre 1871 und verhallten im Waffenlärm des Tages, aber

---

Does a thought in thee still as a thorn's wound smart?
Does the fang still fret thee of hope deferred?
What bids the lids of thy sleep dispart?
Only the song of a secret bird.

The green land's name that a charm encloses,
It never was writ in the traveller's chart,
And sweet on its trees as the fruit that grows is
It never was sold in the merchant's mart.
The swallows of dreams through its dim fields dart,
And sleep's are the tunes in its tree-tops heard;
No hound's note wakens the wildwood hart,
Only the song of a secret bird.

In the world of dreams I have chosen my part,
To sleep for a season and hear no word
Of true love's truth or of light love's art,
Only the song of a secret bird.

hauptsächlich auf ihnen und den Jugendgedichten beruht Swinburnes Ruhm als Lyriker. Als Atheist und Republikaner hatte sich Swinburne für alle, die zu hören verstehn, schon in seinen ersten Werken bekannt, hier aber gab er sich ganz frei. In den *Songs before Sunrise* sang er dem Atheismus Lied auf Lied. Swineburne ist nicht der fromme Atheist wie es Shelley war, den man den gläubigsten Ungläubigen nennen kann, seine Weise ist nicht so sanft und mitleidsvoll, nein, bitter und nicht ohne Hohn.

Seine ganze Weltanschauung spricht er in der grofsartigen Rhapsodie *Hertha* aus, einem Lied von der Mutter Erde, der Materie selbst, aus der alles ward. Sie spricht mit dem Menschen als der „Welt weisestes Weib“, wie Richard Wagner seine „Erda“ nennt, spricht mit ihm von dem Gott, „den er sich selbst gemacht“:

Auf dem himmlischen Sitz
Von Millionen verehrt,
Mit Frühschein und Blitz
Als Leuchte und Schwert
Donnert Gott, und die Engel sind rot von dem Zorne, mit dem er verheert.

Und ihr dankt, meine Söhne,
Nicht mir, nein dem Herrn?
Kommt er gleich mir an Schöne?
Seid ihr Knechte so gern?
Doch seht, ich bin mit euch und in euch, bin gleich euch und niemals euch fern.

In Blitze gehüllt,
Mit den Wundern beschwingt,
Vom Donner umbrüllt,
Von Mysterien umringt,
Bebt Gott, und die Engel sind weifs von der Furcht, die ihn plötzlich bezwingt.

Seine Dämmerung kam auf ihn,
Er bangt um sein Reich,
Seine Geister sehn gram auf ihn,
Sein Schmerz macht sie bleich:
Die Stunde, sie schliefst sein unendliches Jahr und es fällt ihn ihr Streich.

Nun vom Gott ihr befreit,
Nun ihn Wahrheit begräbt,
Gibt euch Neues die Zeit,
Was euch stärkt uud erhebt:
Republik, die geliebte, und Liebe, die Freiheit erweckt und die lebt.[1])

---

[1]) In the darkening and whitening
Abysses adored,

Die *Songs before Sunrise* sind Giuseppe Mazzini gewidmet, „Italiens Vater, der auf heiligen Händen das neugeborene Kind durch Verderben, Spott und Fährnis trug, von keinem geführt, von vielen geschmäht“, wie es im *Song of Italy* über ihn heifst. Mit Mazzini teilt Swinburne die grenzenlose Liebe zur Freiheit, der er alles opfert: „Liebe, die ihr zum Leben verhelfe, und Sang, der sie sporne zum Flug.“ Die schönste Dichtung, die er ihr weiht, ist wohl das Zwiegespräch mit den Pilgern, das im Tone wieder an die *Ballade vom Leben* erinnert; man sieht ein altitalienisches friesartiges Gemälde vor sich oder ein Bild von Burne-Jones zu dem *Roman de la Rose.* Ich zitiere einige dieser Strophen:

„Nennt eurer Liebe Herrin, die vorüber
Ihr singend geht! Gilt euer Singen trüber
Vergangenheit? Träumt von der Zukunft ihr?
Mich deucht, ihr singet froh und trüb zugleich.“ —
„Die Herrin unsrer Liebe schaut ihr nicht.
Hände und Augen, Goldhaar, Angesicht
Und Leiblichkeit entbehrt sie, aber wir
Sehn liebend sie an jeder Schönheit reich.“

With dayspring and lightning
For lamp and for sword,
God thunders in heaven, and his angels are red with the wrath of the Lord.

O my sons, O too dutiful
Toward Gods not of me,
Was not I enough beautiful?
Was it hard to be free?
For behold, I am with you, am in you and of you; look forth now and see.

Lo, winged with world's wonders,
With miracles shod,
With the fires of his thunders
For raiment and rod,
God trembles in heaven, and his angels are white with the terror of God.

For his twilight is come on him,
His anguish is here;
And his spirits gaze dumb on him,
Grown grey from his fear;
And his hour taketh hold on him stricken, the last of his infinite year.

Thought made him and breaks him,
Truth slays and forgives;
But to you, as time takes him,
This new thing it gives,
Even love, the beloved Republic, that feeds upon freedom and lives.

„Vergabt sie grofses Gut als Königin?“ —
„Dies ja; doch wer sie sah, trägt fürderhin,
Ihr Sklave, Pein und Mühen ihretwegen,
Vergiefst sein Blut und Tränen, bittrer noch.
Und gerne stirbt er, heischt sie, dafs er fällt,
Verläfst, was irgend unterm Himmelszelt,
Geht nackt dahin durch Sonnenglut und Regen,
Wartet, so lang er trägt des Lebens Joch.“

„Wohnt sie auf Erden? Hoch in einer Wolke?“ —
„Von Zeit zu Zeit geht und von Volk zu Volke
Die Frage, wo sie ist, und Keiner sagt's.
Ist sie dem Geist nicht nahe allerwärts
Und wohnt sie in der Seele Tiefe nicht,
Späht man umsonst nach ihrem Angesicht
Und ruft: Wo bist Du? Denn vergeblich fragt's
Der Mund, solang lebendig nicht das Herz.“

„O, die ihr folgt, macht euch nicht Reue Grauen?
Ein Todeszeichen steht ob euren Brauen,
Ein Elendhieroglyph, ein brennend Mal.
Euch wird im Leben keine Lebenslust,
Kein süfs alltäglich Lieben und kein Heil,
Kein Freund, kein Schlaf, nicht Rast und Ruh zuteil.“ —
„Dies nicht, doch eins: göttlicher Augen Strahl
Aus hehrstem Antlitz, reif geschwellte Brust“ . . . .

„Und dies Geschlecht vergifst euch.“ — „Doch wir werden
Ein Teil des starken Feuers und der Erden,
Der alten See, der Luft bis zum Azur
Und alles Guten. Blut von unserm Blut
Pocht einst in jedem Herzen, wie das tote
Vor uns erschlagner Kämpfer uns durchlohte,
Und wie auf ihrer Füfse helle Spur
Uns wies des gleichen Lebens Sehnsuchtsglut“ . . . .[1])

[1]) Who is your lady of love, O ye that pass
Singing? and is it for sorrow of that which was
That ye sing sadly, or dream of what shall be?
For gladly at once and sadly it seems ye sing.
— Our lady of love by you is unbeholden;
For hands she hath none, nor eyes, nor lips, nor golden
Treasure of hair, nor face nor form; but we
That love, we know her more fair than anything.

— Is she a queen, having great gifts to give?
— Yea, these; that whoso hath seen her shall not live

So geht Frage und Antwort weiter, gleich ruhig, gleich erhaben, gleich schön. Das ist nicht mehr der lärmende Revolutionsdrang, das ist die duldende, hoffende, liebende Freiheitssehnsucht, die nur Eines glaubt mit voller Zuversicht:

Mensch kehrt zum Menschen, Volk zu Volk, das Leben
Lebt fort, das alte, grofse Wort bleibt grofs.[1])

Man hat Swinburnes *Songs before Sunrise* die reifsten, edelsten Früchte seiner Lyrik genannt; gewifs ist die Leidenschaft, die sie beseelt, die reinste, gewifs hat noch kein Dichter von der Freiheit mit so viel innerster Empfindung gesungen, als gälte sie nicht einer Idee, nein, einem Wesen. Man mufs an die Art denken, wie Dante seinen *Amore* personifiziert (Kap. 25 der *Vita nuova*) und wie diesem die Liebe,

---

Except he serve her sorrowing, with strange pain,
Travail and bloodshedding and bitterer tears;
And when she bids die he shall surely die.
And he shall leave all things under the sky
And go forth naked under sun and rain
And work and wait and watch out all his years.

— Hath she on earth no place of habitation?
— Age to age calling, nation answering nation,
Cries out, Where is she? and there is none to say;
For if she be not in the spirit of men,
For if in the inward soul she hath no place,
In vain they cry unto her, seeking her face,
In vain their mouths make much of her; for they
Cry with vain tongues, till the heart lives again.

— O ye that follow, and have ye no repentance?
For on your brows is written a mortal sentence,
An hieroglyph of sorrow, a fiery sign,
That in your lives ye shall not pause nor rest,
Nor have the sure sweet common love, nor keep
Friends and safe days, nor joy of life nor sleep.
— These have we not, who have one thing, the divine
Face and clear eyes of faith and fruitful breast.

— And these men shall forget you. — Yea, but we
Shall be a part of the earth and the ancient sea,
And heaven-high air august, and awful fire,
And all things good; and no man's heart shall beat
But somewhat in it of our blood once shed
Shall quiver and quicken, as now in us the dead
Blood of men slain and the old same life's desire
Plants in their fiery footprints our fresh feet.

[1]) But man to man, nation would turn to nation,
And the old life live, and the old great word be great.

ist ihm die Freiheit die grofse Lebensmacht, „*che muove il sole e l'altre stelle*“.

Mit gleich starker Liebe wie die Freiheit liebt Swinburne das Meer, auch ganz anders als alle englischen Dichter vor ihm, die viele Blankverse und Stanzen zu seinem Lobe sangen. Swinburne hat auch das Hohe Lied zum Preise des Schwimmsportes gesungen, die Hymne *Off shore*, ein Gedicht im Hertha-Versmafse, das zu seinen populärsten Schöpfungen gehört, wenn man bei ihm überhaupt von populär sprechen darf. Es steht in Swinburnes unpopulärstem Buch, in *Studies of Song*, das 1874 erschien und dessen Eingang eine endlose Eulogie auf Walter Savage Landor bildet, die jeden Leser von vornherein abschrecken mufs. Wie hoch Swinburne seine Seebilder schätzt, ersieht man daraus, dafs er in die von ihm selbst besorgte Auswahl seiner poetischen Werke[1]) nicht nur mehrere von ihnen aufnahm, sondern auch mit ihnen seine Sammlung begann. Ebenso gewaltig wie seine Schilderungen des Meeres in Sturm und Ruhe sind seine Strandbilder; dort stete Bewegung, rastloses Drängen, hier wechsellose Öde:

Miles, and miles, and miles of desolation!
Leagues on leagues on leagues without a change!

Drei Strophen aus dem Gedichte *Der verlassene Garten* sind ein kurzes und doch bezeichnendes Beispiel für beide Schilderungen, erst des öden Strandes, dann des Meeres in seiner Gewalt:

Keine Blume, kein Fufs hier, darüber zu wallen;
Wie Herzen von Toten, so dürr jeder Keim;
Keine Rose vernähm es, wenn Nachtigallen
Im Dickicht hier sängen, wo keine daheim.
Über Matten, die blühen und welken, verschwommen
Zittert der Möve Schrei nur vom Meer;
Die Sonne allein und der Regen kommen
Stets hierher.

Hier plündert der Tod nicht wieder für immer;
Kein Wechsel, so lange der Wechsel noch währt.
Aus dem Grab, das sie gruben, erstehn sie nimmer,
Die alles, was lebte, hier haben verheert.
Fels, Erde und Dorne, bei Sonnengluten
Und Regen, sie dauern allein, bis jäh
Ein letzter Wind auf sie alle in Fluten
Rollt die See.

[1]) *Selection from the Poetical Works of Algernon Charles Swinburne*, London, Chatto & Windus, bereits in einer ganzen Anzahl von Auflagen erschienen.

Bis die träge sich hebt und die Klippen stöhnen,
Bis Terrassen und Wiesen der Meerschwall trinkt,
Bis der Hochflut Wogen wüten und dröhnen
Um den Felsen, der wankt, um das Land, das versinkt.
In seinem Triumph hier, wo alles so brach liegt,
Auf der Beute, vom Leben nicht mehr bedroht,
Wie ein Gott, der am eignen Altar sich erstach, liegt —
Tot der Tod[1]).

So viel über Swinburnes grofse Lyrik, die in ihm nach Victor Hugo ihren mächtigsten, vielleicht einzigen Vertreter fand. Nur Emile Verhaeren, der belgische Verslibrist, reicht in Gewalt an Swinburne heran, aber sein Gebiet ist ein anderes. Auch ist er Subjektivist, während Swinburne zu jenen Dichtern zu zählen ist, die ihre Einzelstimmung ins Höhere, Allgemeine hinaus erheben, wie es eben Victor Hugo, der viel bewunderte und viel geschmähte, tat. Es ist nicht leicht, diesen Dichtern in einer Zeit, die den Sinn für das Strömende, Rauschende fast ganz verloren hat und nur auf die feineren Stimmen, die Untertöne hören will, gerecht zu werden. Aber man müfste Pindar aus der Weltlitteratur ausschalten, ja alles Grofse für Bombast erklären, wollte man nicht auch die neueren Dichter, die voll in die Saiten greifen, gelten

[1]) Not a flower to be pressed of the foot that falls not;
As the heart of a dead man the seed-plots are dry;
From the thicket of thorns whence the nightingale calls not.
Could she call, there were never a rose to reply.
Over the meadows that blossom and wither
Rings but the note of a sea-bird's song;
Only the sun and the rain come hither
All years long.

Here death may deal not again for ever;
Here change may come not till all change end.
From the graves they have made they shall rise up never,
Who have left nought living to ravage and rend.
Earth, stones, and thorns of the wild ground growing,
While the sun and the rain live, these shall be;
Till a last wind's breath upon all these blowing
Roll the sea.

Till the slow sea rise and the sheer cliff crumble,
Till terrace and meadow the deep gulfs drink,
Till the strength of the waves of the high tides humble
The fields that lessen, the rocks that shrink,
Here now in his triumph where all things falter,
Streched out on the spoils that his own hand spread,
As a god self-slain on his own strange altar,
Death lies dead.

lassen. Es mag sein, daſs sie sich nicht selten an dem goldenen Klang ihrer Harfe allzusehr berauschen und nicht rechtzeitig die Schluſsakkorde erklingen lassen, und uns durch die stets erneuten Variationen desselben Themas ermüden — Swinburne ist davon ebensowenig frei zu sprechen wie Victor Hugo — trotzdem wird man ihnen eine gröſsere Breite zugestehen müssen, wie der Symphonie einem einfachen Liede gegenüber, und zudem wollen ihre Dichtungen gehört werden, nicht nur gelesen, wie sie selbst im Geiste ihre Worte hören, wenn sie sie niederschreiben, nicht zuvor auf dem Papier niedergeschrieben sehen.

Neben der groſsen Lyrik pflegt Swinburne auch die Kleinlyrik und ist kein geringerer Meister in ihr. Wer freilich persönliche Herzenserlebnisse in ihr ausgesprochen erwartet, wird in den meisten Fällen enttäuscht sein. Seine Eigenart, das Persönliche ins allgemeine zu erhöhen, verleugnet sich auch in seinen kleinen Stücken nicht. Gelegenheitsdichter in jenem edlen Sinne wie es Goethe als Lyriker war und von den späteren namentlich Mörike, war Swinburne niemals; schlieſst dies aber aus, daſs nicht auch in seinen Liedern warmes Herzensblut flieſst? Schon seine *Poems and Ballads* enthielten Lieder von einer Zartheit, die keine Übersetzung wiederzugeben vermag, und ebenso jede folgende Sammlung. Hier ist eines von ihnen:

Viele Wasser löschen die Liebe nicht,
  Noch Ströme, die sie umschäumen.
Keine Fessel, die nicht der Glaube bricht,
  Der sie krönt mit seinen Träumen,
Mit Huld sie umgürtet und Frieden, tief
Wie warmer Schlummer, in den sie entschlief.
Viele Wasser löschen die Liebe nicht,
  Noch Ströme, die sie umschäumen.

Setz wie ein Siegel mich auf Dein Herz,
  Wie ein Siegel auf Deinen Arm.
Wir sehn die Tage entfliehn ohne Schmerz,
  Die Nächte vergehn ohne Harm.
Liebe ist der Seele gleich:
Haſs und Furcht kommt nicht in ihr Reich.
Setz wie ein Siegel mich auf Dein Herz,
  Wie ein Siegel auf Deinen Arm[1]).

[1]) Many waters cannot quench love,
  Neither can the floods drown it.
Who shall snare or slay the white dove
  Faith, whose very dreams crown it,

Wenn ich oben sagte, dafs ebensowenig wie Swinburnes gröfsere Gedichte auch seine kleineren nicht eigentliche Herzensergüsse sind, so mufs man auch diese Regel nicht ohne Ausnahme gelten lassen. Die er besonders in sein Herz geschlossen hat, sind die Kinder. Auch von Victor Hugo weifs man, dafs er die Kinder zärtlich liebte, und seine „Kunst, Grofsvater zu sein“ *(L'Art d'être grand-père)* ist wohl unter allen späteren Gaben seiner Muse die liebenswürdigste. Und Lionardo da Vinci, den man für kaltherzig erklärte, der ohne Beunruhigung die schmerzlichen Züge von Sterbenden beobachten konnte, ein Künstler in ähnlicher Art wie es Swinburne ist, ward menschlich erst, wenn er mit Kindern sprach. Es ist dies eine Liebe zu dem Halbbewufsten in der Natur, das einfacheren Gesetzen folgt als der vielfach bestimmte Mensch auf der Höhe der Kultur. Und diese Zärtlichkeit für Kinder ist darum gewöhnlich auch mit einer grofsen Liebe zu den Tieren verbunden, wie man es ebenfalls von Lionardo weifs, der den Käfer vom Wege aufhob, um ihn nicht zu zertreten. Und doch bewunderte derselbe Lionardo einen Cesare Borgia, den er auf einem seiner Züge begleitete. Hier haben wir die rechte Parallele zu Swinburne, dem revolutionären Lyriker, der in seinen Träumen alle Throne stürzt und alle Religionen vernichtet, und dem zartfühlenden Freunde junger Menschenknospen, in deren Liebe er den Frieden mit sich und der Welt findet. Es sind Gedichte auf Kinder, nicht für Kinder, wie ein englischer Kritiker richtig betont. In dem Versmafse von William Blake, des von den Präraphaeliten wiederentdeckten ersten „Maler-Dichters“ der neueren englischen Litteratur, der neben seinen gewaltigen genialischen Phantasien ebenfalls reizende Kinderlieder dichtete, schrieb Swinburne seine *Cradle-songs*, deren erstes mit den Versen beginnt:

Baby, baby bright,
Sleep can steal from sight
Little of your light:

Gird it round with grace and peace, deep,
Warm, and pure, and soft as sweet sleep?
Many waters cannot quench love,
  Neither can the floods drown it.

Set me as a seal upon thine heart,
  As a seal upon thine arm.
How should we behold the days depart
  And the nights resign their charm?
Love is as the soul: though hate and fear
Waste and overthrow, they strike not here.
Set me as a seal upon thine heart,
  As a seal upon thine arm.

Soft as fire in dew,
Still the life in you
Lights the slumber through...

Verse, die sich nur reimlos wiedergeben lassen:

Kindchen, Kindchen hold,
Wenig deines Lichts
Raub der Schlummer dir:

Wie der Tag im Tau,
Strahlt durch deinen Schlaf
Sanft dein Leben noch...

Eines der kürzesten dieser Gedichte auf Kinder, die seit dem Bande *Tristram of Lyonesse and other Poems* (1882) fast keinem weiteren fehlen, sei vollständig übertragen.

Kinder.

Dafs „solcher das Reich des Himmels“,
Dies Wort ist strahlender wohl
Als inmitten des Sternengewimmels
Der Glanz des Sternes am Pol.

Kein Wort in allen den Reichen
Von Erde und Himmel trug
In sich solch göttliches Zeichen,
Seit ein Dichter die Harfe schlug.

Kein Zeichen vor gläubigem Volke
Wie vor ungläubigem wies
Je hinter zerrissener Wolke
Ein solches Paradies.

Mögen siebzig Bekenntnisse leben
Und befleckte auch Blut sie gleich,
Es mufs doch einen Himmel geben,
Ist solcher das Himmelreich.[1])

[1]) Of such is the kingdom of heaven.
No glory that ever was shed
From the crowning star of the seven
That crown the north world's head.

No word that ever was spoken
Of human or godlike tongue,
Gave ever such godlike token
Since human harps were strung.

Mit Bezugnahme auf ein anderes Jesuswort nennt er die Kinder das „Salz der Erde“ und der Monat, da er seinen Lieblingen fern ist, ist ihm ein „dunkler Monat“, wie er den Cyklus von 31 Gedichten nennt, der als Motto das Wort Victor Hugos trägt: „*La maison sans enfants!*“

Man kann sagen, dafs Swinburne alle Popularität, die ihm geworden — so gering sie sein mag — diesen Kindergedichten verdankt, die bei allen Lesern Nachhall erwecken mufsten, zumal in England, wo das Kind eine weit gröfsere, vor allem freundlichere Rolle spielt als in Deutschland, dessen Litteratur, besonders in neuerer Zeit, reich ist an Kindertragödien, wie sie, um nur eines dieser Bücher zu nennen, Wildenbruchs *Kindertränen* schildern. Daneben aber darf auch die Sammlung *A Century of Roundells*, die ebenfalls nur aus kurzen Stücken besteht, nicht unerwähnt bleiben. Diese erschien 1883. Auch schon früher hatte Swinburne Rondelle gedichtet, meist aber in der freieren Form, die man bei Clément Marot findet; hier schlofs er sich in der Reimbindung an François Villon an. Unter allen altertümlichen Formen, die nach langer Vergessenheit von der Romantik wieder entdeckt wurden, ist die des Rondells die künstlichste, weil sie alle Schwierigkeiten auf den kleinsten Raum zusammendrängt, in elf Zeilen, die nur durch zwei Reime verbunden sind. Für den Übersetzer verdoppeln sich diese Schwierigkeiten noch dadurch, dafs es die Eigentümlichkeit der Rondellform verlangt, die Anfangsworte noch an zwei anderen festen Stellen zu wiederholen, wie es das Widmungsgedicht der Sammlung veranschaulichen mag:

Fliegt, weifse Falter, hin zum Meer,
Leicht und zart, vom Wind gewiegt,
Kaum zu sehn, wie ihr leicht daher
Fliegt!

Die ihr dunkel der Nacht entstiegt,
Die ihr wie Tag erstrahlt, o wer
Achtet des Schimmers, der auf euch liegt?

No sign that ever was given
To faithful or faithless eyes
Showed ever beyond clouds riven
So clear a Paradise.

Earth's creeds may be seventy times seven
And blood have difiled each creed:
If of such be the kingdom of heaven,
It must be heaven indeed.

Sanft wie ein leiser Seufzer der,
Der wie ein Lied, das lachend siegt,
Jedes zum Port, wo es gerne wär',
Fliegt![1])

In solchen Elfzeilern spricht der Dichter die erhabensten, tiefsten, wie die lieblichsten Gedanken aus. Für uns Deutsche sind von besonderem Interesse die drei Rondelle auf Richard Wagners Tod, denen sich eines auf *Lohengrin* und ein anderes auf *Tristan und Isolde* anreiht. Man darf es England nicht vergessen, dafs es unter allen Ländern das erste war, das Wagners Kunst in ihrer Tiefe erkannte. In der Zeit, da die deutsche Kritik noch des heftigsten Widerspruches gegen den Neuerer voll war, konnte man in den vornehmsten englischen Blättern schon begeisterte Lobeshymnen auf die Bayreuther Festspiele lesen und namentlich *Tristan und Isolde,* das dem deutschen Publikum am längsten fremd blieb, fand sofort den uneingeschränkten Beifall der englischen Kritik. So ist es auch von Wert zu bemerken, dafs Swinburne seine Rondelle auf Wagner schon ein Jahr nach seinem Tode veröffentlichte, da in Deutschland des Meisters Ruhm sich noch auf die engsten Kreise beschränkte. Hier ist das erste von ihnen:

Ein Klagen tönt, als schwebten erdenwärts
Nachtstunden wehbeschwingt; kein Mund verhöhnt,
Dafs rings, als schwände Hoffnung, Lust und Scherz,
Ein Klagen tönt.

Unwerter bleibt die Welt zurück, entkrönt,
Da nimmer nun in hohem Sang sein Herz
Geburt und Tod und Nacht und Tag versöhnt.

---

1)
Fly, white butterflies, out to the sea,
Frail pale wings for the winds to try,
Small white wings that we scarce can see
Fly.

Here and there may a chance-caught eye
Note in a score of you twain or three
Brighter or darker of tinge or dye.

Some fly light as a laugh of glee,
Some fly soft as a low long sigh:
All to the haven where each would be
Fly.

Wie Flöten weich, stark wie Posaunenerz,
Von Wind durchsaust, von Donnerhall durchdröhnt
War, was er sprach, für den in einem Schmerz
Ein Klagen tönt[1]).

In diesen letzten Zeilen schildert Swinburne auch seine eigene Kunst, vor allem seine Lyrik, die in ihrer strömenden Fülle wohl in der ganzen modernen Litteratur vereinzelt ist. Shakespeare, dem Dramatiker, Milton, dem Epiker, reiht sich Swinburne ebenbürtig als Lyriker an; mit ihnen bildet er die unsterbliche Trias der englischen Litteratur. Die Folgezeit wird in ihm aufser den grofsen Künstler auch die Inkarnation des besten englischen Geistes unserer Zeit erkennen, für sie ebenso typisch, wie es der Dichter des *Hamlet* und *Lear* und der Sänger des *verlorenen Paradieses* für die ihren waren.

---

[1]) Mourning on earth, as when dark hours descend,
Wide-winged with plagues, from heaven; when hope and mirth
Wane, and no lips rebuke or reprehend
Mourning on earth.

The soul wherein her songs of death and birth,
Darkness and light, were wont to sound and blend,
Now silent, leaves the whole world less in worth.

Winds that make moan and triumph, skies that bend,
Thunders, and sounds of tides and gulf and firth,
Spake through his spirit of speech, whose death should send
Mourning on earth.

Matthew Arnold.



Von Dr. Philipp Aronstein.

Das Zeitalter der Königin Viktoria kann in gewissem Sinne als ein Zeitalter der Aufklärung in England bezeichnet werden. Und zwar wird diese Aufklärung besonders dadurch hervorgebracht, dafs in den festen Bau der englischen Gedankenwelt vom Kontinente aus neue Ideen immer mächtiger eindringen und zersetzend und umgestaltend wirken. Gewifs sind spanische, italienische und französische Einflüsse, wie die Litteraturgeschichte zeigt, auch früher über den Kanal gedrungen, aber ihre Wirksamkeit ist, wenn wir von der vorübergehenden Herrschaft des französischen Geschmacks im Drama und in der didaktischen und satirischen Dichtung im achtzehnten Jahrhundert absehen, nicht sehr tiefgreifend gewesen. Vielmehr war England gegenüber dem festländischen Europa in der Welt der Ideen sowohl als besonders in ihrer Anwendung auf das politische und soziale Leben der gebende Teil. Daher trägt die englische Kultur des achtzehnten Jahrhunderts jenen Charakter des organisch Entwickelten, Naturgemäfsen und Geschlossenen, der die Bewunderung von Montesquieu und Voltaire erregte. Gegen das Ende dieses Zeitraumes machen sich allerdings neue Tendenzen und Anschauungen bemerkbar. Man beginnt an der Vortrefflichkeit des aristokratischen Parlamentarismus in England zu zweifeln, die Kritik an den sozialen Zuständen wird immer schärfer. Dies zeigt sich besonders in den Schriften von Fielding, Smollett und Goldsmith. Daher findet denn auch die französische Revolution nirgends eine begeistertere Aufnahme als in England. Die Liberalen, an ihrer Spitze Charles Fox, sehen in ihr ein überaus segensreiches Ereignis, von dem sie auch für ihr Vaterland die besten Folgen erhoffen; das Haupt der Regierung, der jüngere Pitt, betrachtet sie lange Zeit mit Wohlwollen und ohne Mifstrauen, und Dichter und Denker — ich nenne nur William Godwin, Wordsworth und Coleridge — begrüfsen sie mit Begeisterung. Wordsworth weilte 1791 und 1792 in Frankreich und wollte noch im

Oktober 1792 sich an die Spitze der Girondisten stellen. Über ein Jahrzehnt später (1805) ruft er noch in der Erinnerung an jene Zeit jugendlicher Begeisterung aus:

Bliss was it in that dawn to be alive,
But to be young was very heaven!

Aber die Weiterentwicklung der Revolution, die Hinrichtung des Königs, die Schreckensherrschaft und dann der Krieg mit der Republik und Napoleon riefen eine Reaktion hervor, die alle Ansätze und Versuche der Reform im Keime erstickte und unter eifersüchtiger Abwehr alles Neuen und Fremden die gesamte Kraft des historisch Gewordenen zum Kampfe gegen den furchtbaren äufseren Ansturm zusammenfafste. Edmund Burke ist die machtvolle Stimme dieses Triebes der Selbsterhaltung, und demselben Geiste entspringt die romantische, rückschauende Richtung in der Poesie, wenn allerdings auch die entgegengesetzten Tendenzen der Auflehnung wider das Bestehende in Byron und Shelley geniale Vertreter finden.

Erst nach dem Sturze Napoleons gewinnt die allgemeine Kritik der bestehenden Zustände eine gröfsere Bedeutung. Auf den praktischen Gebieten des Lebens, in der Politik und in den sozialen Fragen bleibt diese Kritik, was sie in England zu seinem Glücke immer war, im wesentlichen eine organische Weiterentwicklung des geschichtlich Gewordenen. Aber auf dem Gebiete der höheren, geistigen Kultur war England auf einem toten Punkte angelangt und bedurfte eines mächtigen Anstofses von aufsen. Dieser Anstofs kam in erster Linie von Deutschland, welches so die Schuld zurückzahlte, die seine geistigen Führer des achtzehnten Jahrhunderts bei England gemacht hatten. Die deutsche Dichtung, die deutsche Wissenschaft, Philosophie und religiöse Kritik fanden bei dem stammverwandten Volke zahlreiche eifrige und begeisterte Interpreten und schufen jene Bewegung der Aufklärung, die die Grundlagen aller Einrichtungen und überkommenen Anschauungen untersuchte, die die Fenster des englischen Geistes weit öffnete und England den Charakter „insularer Beschränktheit“ nahm, der Heine so aufgefallen war. Coleridge machte die Engländer mit der deutschen Philosophie bekannt, Edward Lytton Bulwer, Thomas de Quincey und vor allem Carlyle führten sie in die deutsche Literatur ein, George Eliot übersetzte *Das Leben Jesu* von Straufs und Feuerbachs *Wesen des Christentums,* andere popularisierten Kant und Hegel. Für die meisten dieser Schriftsteller war aber die Interpretation fremder Gedanken und die Kritik nur ein Durchgang zu origineller schöpferischer

Tätigkeit, sei es in der Litteratur in engem Sinne, sei es auf dem Gebiete der sozialen Kämpfe oder in der wissenschaftlichen Forschung. Es ist die Eigentümlichkeit Matthew Arnolds, dafs er sowohl als Dichter wie als Kritiker in erster Linie ein Interpret fremden Gedankens im Sinne Lessings ist, dafs in ihm jene Tendenz der Auflösung, der Umwandlung und der geistigen Befreiung von den Schranken der Tradition und der Nationalität sich gleichsam verkörpert. Sein Ziel ist es, England aus der Isolierung zu erlösen und in die freiere Luft europäischer Kultur einzuführen. Dies ist der leitende Gesichtspunkt für seine mannigfaltige, vielseitige Wirksamkeit als Dichter, litterarischer, sozialer, politischer und religiöser Kritiker[1]).

I. Matthew Arnolds Lebenslauf.

Man kann von Matthew Arnold sagen, dafs er mit seinem Wirken innerhalb einer Familientradition steht, die auch nach ihm noch in seiner Nichte, der Romanschriftstellerin Mrs. Humphry Ward, lebendig fortwirkt. Er fühlte sich mit Recht als der geistige Erbe seines Vaters, des Dr. Thomas Arnold[2]), Rektors von Rugby, der die Erziehung in den grofsen, sog. „öffentlichen Schulen“ in England reformiert hat, der als Geschichtsschreiber die deutsche Wissenschaft, besonders die Forschungen Niebuhrs, in England heimisch gemacht und auch auf religiösem Gebiete als Vorkämpfer der sog. „breitkirchlichen“ Richtung in der anglikanischen Kirche aufklärend, befreiend gewirkt hat. Dr. Thomas Arnold war eine starke, in gewissem Sinne heroische Persönlichkeit,

---

[1]) Die Quelle für Matthew Arnolds Leben sind seine Briefe (*Letters of M. Arnold 1848—1888, Collected and arranged* by George W. E. Russell, 2 vol., London and New-York 1895). Der Herausgeber hat diesen auch die notwendigsten biographischen Angaben hinzugefügt. M. Arnold hat bis jetzt zwei Biographen gefunden, Professor G. Saintsbury (in der Sammlung *Modern English Writers*, Blackwood & Sons; 1892 2nd ed.) und Herbert W. Paul (*English Men of Letters*, Macmillan & Co., 1902), aber beide lassen ihm keine Gerechtigkeit widerfahren. Professor Saintsbury steht seinem Gegenstande zu wenig sympathisch gegenüber und läfst uns aus diesem Grunde, so geistvoll er auch im einzelnen ist, gar nicht zu einem Verständnis der Gesamtbedeutung des Mannes kommen. Dasselbe gilt in geringerem Mafse von der Biographie von H. Paul (vgl. darüber *The Times Literary Supplement* 8./8. 1902). Die Gedichte M. Arnolds bespricht in sehr eingehender, sympathischer Weise Algernon Ch. Swinburne in seinen *Essays* (1867). Leslie Stephen beschäftigt sich in einem geistvollen Essay (*Studies of a Biographer* 1888, vol. II) besonders mit dem Kritiker Arnold. Das Buch von Arthur Galton (London 1897) ist eine kritiklose Lobschrift mit einzelnen unbedeutenden persönlichen Reminiszenzen.

[2]) A. P. Stanley, *Life of Dr. Arnold* 2 vol., London 1844. *Tom Brown's Schooldays by an Old Boy* (Thomas Hughes), London 1857.

deren Einflufs sich auf eine Reihe bedeutender Männer fortgepflanzt hat und wohl in erster Linie auf seinen ältesten Sohn Matthew, der am 24. Dez. 1822 zu Laleham bei Staines in der Grafschaft Middlesex geboren wurde. Auch Matthew Arnolds Mutter, geb. Mary Penrose, mufs eine hervorragende Frau gewesen sein. Sie überlebte ihren Gatten, der im Jahre 1842 starb, um 31 Jahre und nahm an allen geistigen und künstlerischen Bestrebungen der Zeit, wie aus ihrer Korrespondenz mit ihrem Sohne hervorgeht, einen verständnisvollen Anteil. Matthew ging im Jahre 1828 mit seinem Vater nach Rugby, blieb aber an der dortigen Schule nur zwei Jahre. Im Jahre 1830 kehrte er nach Laleham zurück, wo er auf einer Privatschule erzogen wurde. Die Ferien verbrachte die Familie in Fox How bei Grasmere an der Rotha in jenem Seendistrikt, der mit dem Namen des Dichters Wordsworth aufs engste verknüpft ist. Rydal Mount, wo Wordsworth wohnte, liegt in unmittelbarer Nähe von Fox How, und die beiden Familien standen in freundschaftlichem Verkehr. Für die Entwicklung des dichterisch beanlagten Knaben war dies von der höchsten Bedeutung. „Nicht umsonst", schreibt er später selbst[1]), „ist man in der Verehrung eines Mannes erzogen worden, der so wahrhaft Ehrfurcht verdiente, nicht umsonst hat man ihn gesehen und gehört, in seiner Nähe gelebt und seine Heimat genau gekannt."

Im Jahre 1836 wurde der Knabe auf die Schule zu Winchester geschickt, die auch sein Vater besucht hatte. Er blieb aber dort nur ein Jahr und kam dann nach Rugby, um unter den Augen seines Vaters seine Erziehung zu vollenden. Aus seiner Schulzeit wissen wir nur, dafs er im Jahre 1840 durch ein Gedicht *Alaric at Rome*, das er selbst rezitierte, einen Preis errang. In demselben Jahre gewann er eine „Scholarship", d. h. ein Stipendium für Balliol-College in Oxford und bezog im folgenden Jahre diese Universität. Oxford war damals der Ausgangspunkt und der Mittelpunkt jener kirchlichen Bewegung, die sich vor allem an den Namen des Kardinals Newman und des Theologen Pusey knüpft und als Puseyismus, Traktarianismus (nach den *Tracts for the Times* von Newman) oder Ritualismus bezeichnet wird. Ein Kind der Romantik, suchte diese religiöse Richtung in Form und Lehre der Kirche Anschlufs an die Vergangenheit und landete entweder im Katholizismus oder in der anglo-katholischen, ritualistischen Richtung der Staatskirche, wie sie noch heute in beständiger Fehde mit der pro-

---

[1]) *Wordsworth* (ursprünglich Einleitung zu *The Poems of Wordsworth, chosen and edited* by Matthew Arnold, 1879) in den *Essays in Criticism*. Second Series. Tauchnitz Edition, p. 135.

testantischen Tradition des Anglikanismus fortbesteht. Diese Bewegung ergriff den Sohn des Dr. Arnold, des Vorkämpfers einer liberalen Theologie, nicht, wenn auch die faszinierende Persönlichkeit John Henry Newmans einen bleibenden Eindruck auf ihn machte. Auch wissenschaftlich konnte Oxford, welches damals noch im alten Schlendrian des College-Lebens hindämmerte und von wirklicher Forschung und Wissenschaft wenig wufste, ihm nichts bieten. Dennoch waren die Studentenjahre für Arnold nicht verloren. Er schlofs dort Lebensfreundschaften mit gleichstrebenden, hochbegabten Jünglingen, von denen einige, so die mit John Duke Coloridge, dem späteren Oberrichter von England, selbst das Leben überdauerten[1]). Besonders aber wirkte auf ihn der genius loci, die Poesie der ehrwürdigen Stadt. „Schöne Stadt, so ehrwürdig, so lieblich, so unberührt von dem wilden Geisteskampfe unserer Zeit, so heiter! Und doch, wie sie da liegt, mit Empfindung durchtränkt, ihre Gärten im Mondlichte gebadet und von ihren Türmen den letzten Zauber des Mittelalters hinabflüsternd, bringt sie uns unser aller Ziel, dem Ideal, der Vollkommenheit nicht nahe — der Schönheit mit einem Worte, die nur die Wahrheit von einer anderen Seite gesehen ist — näher vielleicht als alles Wissen Tübingens? Verehrungswürdige Träumerin, deren Herz immer so romantisch war, die sich aus vollem Herzen hingab, hingab Parteien und Helden, die nicht die meinigen sind, allein nie den Philistern! Heimat so mancher verlorenen Sache, so manchen aufgegebenen Glaubens, unbeliebter Namen und unmöglicher Treue!"[2]) In diesen oft citierten Worten und auch in seinen schönsten Gedichten[3]) feiert Arnold seine Universität. Gab sie ihm nicht wissenschaftliche Methode und Exaktheit, so gab sie ihm oder kräftigte doch in ihm jenen Schwung der Seele, die das Gemeine nicht berührt. Seine Universitätsleistungen waren nicht hervorragend. Er gewann im Jahre 1843 einen Preis für ein Gedicht über Cromwell und machte eine mäfsige Schlufsprüfung. Dennoch wurde er 1845 zum Fellow am Oriel-College gewählt, dem auch sein Vater in derselben Stellung angehört hatte. Er blieb aber nicht länger an der Universität, sondern ging nach Rugby zurück, wo er in der fünften, d. h. zweithöchsten Klasse, klassische Sprachen lehrte. Aber der eintönige Beruf eines Lehrers sagte seinem versatilen Geiste wohl nicht zu. Im Jahre 1847 wurde er Privatsekretär von Lord Lansdowne, dem Präsidenten des Geheimen Rats im Ministerium

[1]) Lord Coleridge gab nach M. Arnolds Tode die zweite Reihe seiner *Essays in Criticism* heraus.

[2]) *Preface* zu den *Essays in Criticism*, Tauchnitz Ed. p. 13.

[3]) Bes. *The Scholar-Gipsy* und *Thyrsis*.

Lord Russells. Mit dem 2. Jan. 1848 beginnen dann seine Briefe, die ihn als eine liebenswürdige, von Selbstsucht und Affektation freie, edele und mafsvolle Natur erscheinen lassen. Im folgenden Jahre veröffentlichte er anonym ein Bändchen Gedichte[1]), das aber ganz unbeachtet blieb und daher bald aus dem Buchhandel zurückgezogen wurde. Am 14. April 1851 wurde Arnold durch Vermittlung von Lord Lansdowne das Amt eines Schulinspektors übertragen, das er fünfundreifsig Jahre lang bekleidete. Es war mäfsig besoldet und keineswegs eine Sinekure. Er hatte Prüfungen an Elementarschulen vorzunehmen, denen nach dem Ausfalle derselben ein Staatszuschufs gewährt wurde, und die „Pupil-teachers", d. h. die angehenden Lehrer, vor Antritt ihres Amtes zu prüfen. Die Tätigkeit, mit der beständige Reisen verbunden waren, war anstrengend und aufreibend. Arnold tat seine Arbeit, die ihn besonders in die Kreise der ihm wenig sympathischen Dissidenten führte[2]), mit grofser Gewissenhaftigkeit und erwarb sich die Liebe und das Zutrauen der Kinder und Lehrer und die Anerkennung der Unterrichtsbehörde. Er ging aber nicht in der Routine des Dienstes auf, sondern wirkte in der Folge bedeutend für die Weiterentwicklung des englischen Schulwesens. Am 10. Juni desselben Jahres heiratete er Francis Lucy Wightman, die Tochter eines Richters, mit der er in sehr glücklicher Ehe lebte. Während vieler Jahre begleitete er, wohl zur Erhöhung seines Einkommens, seinen Schwiegervater als „Marshal", d. h. als Sekretär auf seinen Rundreisen und kostete so in seiner doppelten Eigenschaft in reichem Mafse die Freuden des Reisens, die durch eine kräftige Geselligkeit, durch Gastmähler mit schweren Portweinen und „der ewigen Wildbretkeule" gewürzt wurden.

Unterdessen ruhte aber auch seine dichterische Tätigkeit nicht. Im Jahre 1852 liefs er anonym wieder einen Band Gedichte erscheinen[3]), der aber auch ohne Beachtung blieb und, ehe fünfzig Exemplare verkauft waren, aus dem Buchhandel zurückgezogen wurde. Und doch enthielt dieser Band viele seiner schönsten und gediegensten Erzeugnisse! Ohne sich durch diesen wiederholten Mifserfolg abschrecken zu lassen, bewarb sich Arnold im folgenden Jahre noch einmal um die Gunst des Publikums, diesmal aber mit vollem Namen hervortretend[4]) und zugleich in einer kritischen Einleitung, seiner ersten bedeutenden

[1]) *The Strayed Reveller, and other Poems* by A.

[2]) Die staatskirchlichen Schulen wurden von Geistlichen der Staatskirche, die katholischen von Katholiken inspiziert.

[3]) *Empedocles on Etna, and other Poems* by A.

[4]) *Poems* by Matthew Arnold, a new edition 1853.

theoretischen Äufserung, seine ästhetischen Ansichten darlegend. Jetzt endlich drang, wenn auch nur sehr allmählich, bei der gebildeteu Minorität die Erkenntnis durch, dafs hier ein Mann sprach, der etwas zu sagen hatte, eine wirklich bedeutende und originelle Dichterpersönlichkeit. Eine neue Auflage war schon nach einem Jahre nötig geworden, und im Jahre 1855 folgte ein neues Bändchen Gedichte[1]), das seinen Ruf noch mehr befestigte. Im Jahre 1857 wurde ihm eine Anerkennung zu teil, die er als der begeisterte Verehrer Oxfords besonders schätzte: er wurde zum Professor der Poesie in Oxford ernannt. Die Stellung, die seit 1695 bestand, brachte nur £ 100 jährlich ein, aber ihre Pflichten, die darin bestanden, dreimal im Jahre eine Vorlesung zu halten, waren auch nicht bedeutend[2]). Arnold schätzte die Stellung besonders deshalb, weil sie ihm Gelegenheit gab, von einer weithin sichtbaren und anerkannten Tribüne seine Ansichten zu verkünden. Er leitete seine Tätigkeit als Professor durch eine Vorlesung über *Das moderne Element in der Litteratur* ein und hielt während der folgenden zehn Jahre — so lange dauerte statutengemäfs die Anstellung — Vorlesungen über *Homerübersetzungen, Heidnisches und christliches religiöses Gefühl*, über *Keltische Litteratur*, über *Kultur*, mithin über sehr verschiedene und weit auseinanderliegende Gegenstände. Arnold war kein Professor im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Er strebte nicht danach, einen systematisch begrenzten Kreis des Wissens ganz zu besitzen, zu erweitern oder zu vertiefen, er wollte nicht eine Autorität auf irgend einem Gebiete sein, sondern neue Ideen vertreten, überkommene Anschauungen untersuchen, anregen und aufklären. Als eine Art Fähigkeitsbeweis für seine Professur veröffentlichte er im Jahre 1858 die Tragödie *Merope*, der er eine lange Einleitung über Klassizismus und Romantik, über den französischen Alexandriner und und das griechische Drama vorausschickte. Die Tragödie fand aufser bei wenigen Gelehrten keinen Beifall.

Im Jahre 1859 machte Arnold seine erste Reise als Regierungskommissar zur Untersuchung des Schulwesens auf dem Kontinente. Diesmal handelte es sich um die Elementarschulen in Frankreich, Holland, Belgien und Piemont. Eine zweite Enquete, die auch Deutschland umfafste und den höheren Schulen und Universitäten gewidmet war, erfolgte im Jahre 1865 und eine dritte, die sich wieder auf das Elementarschulwesen von Deutschland, Frankreich und der Schweiz erstreckte,

[1]) *Poems* by Matthew Arnold. Second Series 1855.

[2]) Vgl. hierüber *Life in Poetry: Law in Taste* by W. J. Courthope. London, 1901, p. 3ff.

im Winter 1885/86. Die Resultate der Beobachtungen Arnolds, die er in mehreren Berichten niederlegte[1]), sind für die Entwicklung des Schulwesens in England und zwar sowohl der Elementar- als der höheren Schulen epochemachend geworden. Besonders betonte er die Aufgabe des Staates in der Erziehung und kämpfte, wie schon Macaulay, mit Erfolg gegen das alte englische Vorurteil gegen Staatsintervention. Auch in Einzelfragen der Schulorganisation machte er seine Autorität, wenn notwendig sogar im Gegensatz zu seiner vorgesetzten Behörde, geltend und half z. B. das dilettantische System der „Bezahlung nach den Resultaten", d. h. nach dem Ausfalle unendlicher Prüfungen, wie es der Minister Lowe eingeführt hatte, zu Fall zu bringen[2]). Gewiſs ist auch sein geistiger Anteil an dem Elementarschulgesetz von 1870, welches sein Schwager William Forster als Unterrichtsminister durchführte, nicht zu unterschätzen. So entfaltete Arnold als pädagogischer Reformator eine Wirksamkeit, die ihn als den Fortsetzer des väterlichen Wirkens erscheinen läſst[3]).

Von seinen häufigen Reisen nach dem Festlande brachte Arnold aber auſser seinen pädagogischen Beobachtungen noch anderen reichen und vielfältigen Gewinn heim. Er gewann einen tiefen Einblick in das Wesen fremder Völker und in ihre Ideen. Mehr wie irgend ein anderer Engländer wurde er ein Weltbürger, lebte innerhalb der allgemeinen europäischen Kultur und betrachtete von diesem Standpunkte aus sein Vaterland, eine Betrachtungsweise, die sich als auſserordentlich fruchtbar erwies. Goethe, den er über alles verehrte und zwar besonders als Denker, war sein groſses Vorbild, an ihm bildete er sein Urteil[4]). Vor allem aber schafften ihm seine Reisen und besonders die bevorzugte Stellung, die der Auftrag seiner Regierung ihm gab, Gelegenheit, mit den ersten Männern des Auslandes in Beziehung zu treten. In Paris

---

[1]) *The Popular Education of France, with Notices of that of Holland and Switzerland* 1861; *Schools and Universities on the Continent* 1868; *Higher Schools and Universities in Germany* 1874, 3. Auflage 1882. Die deutsche Erziehungsmethode schätzte Arnold besonders.

Hierhin gehört auch die Schrift: *A French Eton; or Middle Class Education and the State*, 1864.

[2]) Fraser's Magazine 1882: *The twice revised Code.*

[3]) Arnolds Berichte sind gesammelt erschienen: *Reports on Elementary Schools* 1852—82. Edited by the Right Hon. Sir Francis Sandford, 1889.

[4]) Sein Urteil über Goethe faſst er folgendermaſsen zusammen: *„It is by no means as the greatest of poets that he deserves the pride and praise of his German countrymen. It is as the clearest, the largest, the most helpful of thinkers of modern times." Mixed Essays.* 2nd Ed. p. 216.

lernte er Prosper Mérimée, Villemain, Guizot, Edmond Schérer und in erster Linie den Meister der Kritik Sainte-Beuve kennen. Mit diesem trat er in ein Verhältnis persönlicher Freundschaft, das auch in gegenseitiger literarischer Förderung — Sainte-Beuve übersetzte z. B. ein Gedicht Arnolds über Obermann — Ausdruck fand. Sainte-Beuve ist das Vorbild Arnolds in der literarischen Kritik. Er wollte der englische Sainte-Beuve werden, an Stelle der parteiischen oft gehässigen Kritik, wie sie die englischen Reviews ausübten, eine wirklich schöpferische, von den Parteien unabhängige und über den Streitigkeiten des Tages stehende Kritik schaffen. So veröffentlichte er im Anfange der sechziger Jahre eine Reihe von literarischen Essays, die 1865 gesammelt als *Essays in Criticism* erschienen. Mit diesem Buche, seinem anerkannt bedeutendsten Prosawerke, trat Arnold in die erste Reihe der englischen Schriftsteller. Von jetzt an gehörte er neben Carlyle und Ruskin zu denen, deren Worte in der ganzen gebildeten angelsächsischen Welt diesseits und jenseits des Ozeans einen mächtigen Widerhall fanden.

Da sein Einkommen aus literarischen Quellen immer noch nicht bedeutend war — noch im Jahre 1870 schätzte er es auf £ 200 — so hätte Arnold gerne einen einträglichen Posten im Staatsdienste erlangt. Er bewarb sich im Jahre 1866 um eine Stelle als "Commissioner of Charities", d. h. als einer der Kommissare, die die milden Stiftungen zu Schulzwecken zu verwalten haben, eine Stelle, die ihm £ 300 eingebracht haben würde und im Jahre 1867 um den Posten eines Bibliothekars im Unterhause — beidemale vergebens. Seine Mifserfolge bei den offiziellen Gewalten waren wohl im letzten Grunde, wenn vielleicht auch persönliche Motive hineinspielten, der Preis, den er für seine Unabhängigkeit von Parteischibboleths in einem von Parteien regierten Lande zahlte. So blieb er denn zum gröfsten Teile auf seine Feder angewiesen, und für die Erzeugnisse derselben war diese Unabhängigkeit gewifs von grofser Bedeutung. Nachdem er im Jahre 1867 noch einmal einen Band Gedichte veröffentlicht hatte, mit dem seine dichterische Produktion, von einigen Nachzüglern abgesehen, abschliefst[1]), begann er jene scharfe politische und gesellschaftliche Kritik englischer Zustände und Anschauungen, durch die er besonders auf das englische Volk gewirkt hat. Sein wichtigstes Erzeugnis auf diesem Gebiete ist das 1869 erschienene Buch *Kultur und Anarchie*, das gewaltiges Aufsehen erregte und vielen Widerspruch hervorrief. Dafs Arnold jetzt einen euro-

[1]) *New Poems* by Matthew Arnold, 1867. Im J. 1869 erschien eine neue Ausgabe der Gedichte in 2 Bänden. Die sog. *Later Poems* in der Gesamtausgabe umfassen nur vier Gedichte.

päischen Ruf genoſs, geht aus der Tatsache hervor, daſs der König von Italien ihm seinen Sohn Thomas von Savoyen, Herzog von Genua, zur Erziehung anvertraute. Eine Anerkennung, die er höher schätzte als diese Ehre und den italienischen Orden, den sie ihm beim Weggange des Prinzen einbrachte, war die Ernennung zum Ehrendoktor seiner Universität Oxford, die im Jahre 1870 bei dem groſsen Stiftungsfeste durch den Kanzler Lord Salisbury erfolgte.

In den Jahren 1870—1877 beschäftigten Arnold besonders religiöse Fragen. Er war der Sohn eines tief religiös veranlagten Mannes, der auch in den theologischen Kämpfen seiner Zeit eine hervorragende Rolle gespielt hatte. Er war selbst nicht gerade theologisch veranlagt, aber seine Gesellschaftskritik muſste ihn in England unbedingt auf kirchliche, theologische, religiöse Fragen führen, weil seit der puritanischen Revolution des siebzehnten Jahrhunderts die soziale und politische Gestaltung des Landes zum groſsen Teile auf diesen beruhen. Schon als im Anfange der sechziger Jahre in England der Streit um die sog. *Essays and Reviews* tobte, eine Sammlung theologisch-kritischer Aufsätze von Prof. Jowett, Bischof Colenso, Dr. Temple, dem Rektor von Rugby und späteren Erzbischof von Canterbury, u. a., die an dem alten Testament eine ähnliche Kritik übten wie einst Samuel Reimarus in Deutschland und dafür von der englischen Landessynode, der *Convocation,* getadelt wurden, griff Arnold mit einem Aufsatze ein. Und zwar trat er als Gegner auf, indem er die äuſserliche, rationalistische, mit Zahlentafeln und Rechenexempeln operierende Kritik des englischen Bischofs der freieren und tieferen Kritik Spinozas in seinem theologisch-politischen Traktat gegenüberstellte[1]). Spinoza, auf den er wohl durch Goethe aufmerksam geworden war, wurde überhaupt sein Befreier und Führer in religiösen Dingen, wie er der Lessings gewesen war, und leitete ihn wie diesen hinweg über die Untiefen und Moräste des Rationalismus und der schwächlichen Kompromisse zwischen Glauben und Wissen, Vernunft und Wunder zu einer freieren Höhe der Betrachtung. Ihm, den schon George Eliot hatte übersetzen wollen, und der am Anfange der englischen Aufklärung des neunzehnten Jahrhunderts steht, wie am Anfange der deutschen des achtzehnten, widmet er mehrere Aufsätze[2]) und sein Einfluſs ist auch in den selbständigen theologischen Schriften Arnolds deutlich zu verfolgen. Diese Schriften sind *St. Paul and Protestantism* (1870), ein Buch, das von der sozialen Kritik zur religösen hinüberleitet und sich gegen die Hauptfeste des englischen Philistertums, den Puritanismus und

[1]) *The Bishop and the Philosopher, Macmillan's Magaz.* Jan. 1863.
[2]) In der *Times* von 1863 und in den *Essays in Criticism* (1865).

seine Bibelauffassung wendet, die Hauptschrift *Literature and Dogma* (1873), in der er gegen die ganze dogmatische Theorie Sturm läuft und aus den Trümmern des Dogmatismus die Religion nur reiner und schöner retten will, und endlich *God and the Bible* (1875), worin er seine Auffassung einer dogmenlosen Religion im einzelnen gegen die Gegner verteidigt. Mit mehreren theologischen Essays[1]) endigt der theologische Feldzug Arnolds. Sein Ziel war, wie das Lessings in seinem ähnlichen Feldzuge ein Jahrhundert früher in Deutschland, nicht Zerstörung, sondern Versöhnung, nicht Abschaffung der Religion, sondern Erhaltung des Wesentlichen in ihr durch Abstreifung des Wunderglaubens und des Anthropomorphismus und Anpassung an den Zeitgeist.

Im Jahre 1877 war Arnold wieder die Professur für Poesie in Oxford angetragen worden. Er lehnte ab, da er wegen seiner religiösen Ansichten mit der Universität in Konflikt zu kommen fürchtete. Um so häufiger sprach er aber im letzten Jahrzehnt seines Lebens von der höheren Tribüne, die er sich selbst geschaffen hatte, und zwar in erster Linie über literarische Gegenstände. Seine literarischen Essays aus den Jahren 1877—1888, die teils als Einleitungen zu einer Chrestomatie englischer Dichter von T. H. Ward oder von Arnold selbst ausgewählten Ausgaben einzelner Dichter erschienen, teils als Aufsätze in Zeitschriften veröffentlicht wurden, zeigen die intuitive, sympathische und geistvolle Kritik Arnolds auf ihrer Höhe.

In den letzten Jahren beschäftigte sich Arnold auch noch viel mit Politik. Er schrieb über das englische Landsystem, über Irland, über die Ausdehnung der Selbstverwaltung, über die Notwendigkeit eines staatlichen Erziehungssystems für die Mittelklassen, über Liberalismus, Konservativismus u. a.[2]). Sein Streben war darauf gerichtet, die Dinge von einer höheren Warte als von der Zinne der Partei zu betrachten. Aber da zum Nutzen oder Schaden Englands sich der politische Fortschritt dort nun einmal auf dem Wege des Parteikampfes vollzieht, so gewann Arnold, der bald die Liberalen, bald die Konservativen angriff, auf diesem Gebiete wenig Einfluſs, zumal ihm das sittliche Feuer eines Carlyle und Ruskin abging. Immerhin hat er auch hier wertvolle Anregungen gegeben.

Im Jahre 1883 bot der Premierminister Gladstone Arnold eine Pension von £ 250 an „als öffentliche Anerkennung der Dienste, die

[1]) *Last Essays on Church and Religion*, 1877.

[2]) Seine politischen Schriften umfassen eine Reihe satirischer Briefe, die unter dem Namen *Friendship's Garland* zuerst von 1866—70 in der *Pall Mall Gazette* und dann 1871 als Buch erschienen, ferner seine *Mixed Essays* (1879) und *Irish Essays* (1882).

er der Poesie und Literatur geleistet hatte.“ Nach einigem Zögern nahm er diese an, wie Tennyson sie angenommen hatte. In demselben Jahre folgte er einer Einladung, in den Vereinigten Staaten Vorlesungen zu halten. Seit Thackeray und besonders Dickens mit so grofsem Erfolge dort als Vorleser aufgetreten waren, schien das eine bequeme Art, in kurzer Zeit ein gröfseres Kapital zu erwerben. Auch Arnold hoffte, auf diese Weise etwa £ 1000 zu verdienen. Er hielt vom November 1883 bis März 1884 in verschiedenen Städten etwa hundert Vorlesungen und zwar über drei Themata: *Numbers or the Majority and the Remnant*, welches die grofse Frage der Demokratie behandelt, *Literature and Science*, worin er für eine humane, allgemeine Bildung eintritt, und endlich *Emerson*. Die Vorlesungen, die später im Druck erschienen[1]) und die nach Ideengehalt und Form zu dem Besten gehören, was Arnold geschrieben hat, scheinen doch nicht den erwarteten Erfolg gehabt zu haben, da die Stimme des Redners für grofse Versammlungen nicht ausreichte. Doch fand Arnold eine sehr freundliche Aufnahme in Amerika und ging im Jahre 1886 noch einmal hinüber, um seine älteste Tochter zu besuchen, die sich dorthin verheiratet hatte. Von dieser Zeit an nahm seine Gesundheit ab. Einer seiner letzten Briefe erwähnt das Erscheinen von *Robert Elsmere*, dem bekannten Roman seiner Nichte Mrs. Humphry Ward, der die Arnoldsche Familientradition der religiösen Aufklärung mit anderen Mitteln weiterführt. Am 15. April 1888 starb er in Liverpool, wohin er seiner Tochter, die aus Amerika kam, entgegengereist war.

Persönlich war Arnold nach dem allgemeinen Urteil seiner Zeitgenossen und besonders nach dem Zeugnisse seiner Briefe eine überaus liebenswürdige Persönlichkeit. Er war das Muster eines liebenden Sohnes, Bruders, Gatten und Vaters, eines patriotischen Bürgers und pflichttreuen, gewissenhaften Beamten, aber ohne jede Pedanterie und Einseitigkeit. Ebenso ernst wie mit seinem Berufe als Schulinspektor nahm er es mit seinem idealen Berufe als Schriftsteller. Allen Versuchen, seine Feder in den Dienst des blofsen Erwerbs zu stellen, widerstand er beharrlich. Er liebte die Natur, war ein eifriger Bergsteiger und hatte Freude an der Jagd, besonders am Fischfang. Er verkehrte gern in der Gesellschaft und war auch auf den Schlössern der Aristokraten gern gesehen, so sehr er sie auch als „Barbaren“ verspottet hatte. Kurz, er tritt uns als eine harmonische, glückliche Natur entgegen, die in innerem Frieden und ernstem Streben durch das Leben ging, und starb, ohne einen Feind zurückzulassen.

[1]) *Discourses in America*, 1885. Macmillan & Co.

II. Dichtungen.

Arnolds schriftstellerische Produktion teilt sich etwa so, dafs der erste Teil seines Lebens mehr der Dichtung, der zweite Teil vorzüglich der Kritik gewidmet ist. Er fühlte zunächst den Beruf in sich, mit den Mitteln und in der Form der Poesie auf seine Zeit und seine Volksgenossen zu wirken. Unter all den mannigfachen Beschäftigungen, zu denen ihn das Leben zwingt, sieht er doch in der poetischen Produktion seine eigentliche Aufgabe und klagt in seinen Briefen wohl, dafs die Verhältnisse ihn gehindert hätten, seine ganze Zeit der Poesie zu widmen, und dafs die Zeit überhaupt so unpoetisch sei. Das englische Publikum zeigte sich seinen Dichtungen gegenüber sehr spröde. Tennyson und Browning, die etwa ein Jahrzehnt älter waren als er, hatten den Vorsprung vor ihm und behielten ihn durch ihre nachhaltige, ununterbrochene Produktion, und besonders der erstere erlangte eine Popularität, auf die Arnold, der sich ihm ebenbürtig fühlte, vielleicht nicht ohne Neid blicken mochte. Wenigstens ist er in seinen Briefen oft ungerecht gegen den glücklicheren Nebenbuhler und sieht nur die Schranken seines Genius. Arnold selbst, seine poetische Produktion mit der Tennysons und Brownings vergleichend, sagt in einem seiner Briefe (5. Juni 1869): „Meine Gedichte stellen im allgemeinen die wichtigste Geistesströmung des letzten Vierteljahrhunderts dar, und so werden sie wahrscheinlich Anerkennung finden, sobald die Menschen sich des Wesens dieser Geistesströmung bewufst werden und sich den literarischen Erzeugnissen zuwenden, die sie widerspiegeln. Man kann wohl mit Grund behaupten, dafs ich weniger dichterisches Gefühl habe als Tennyson und weniger geistige Kraft und Fülle als Browning; weil ich jedoch mehr von einer Vereinigung dieser Eigenschaften habe als alle beide und diese Vereinigung stetiger auf die Hauptrichtung der modernen Entwicklung angewandt habe, so werde ich wohl auch meine Zeit haben, wie sie sie gehabt haben.“ Diese Selbstkritik, die die Richtung der Arnoldschen Poesie im allgemeinen kennzeichnet, kann wohl nicht unpassend an die Spitze einer Würdigung derselben gestellt werden.

Arnold hat lyrische Gedichte, Epen und Dramen geschrieben. Seine poetische Produktion, die wenig mehr als siebzehn Jahre, etwa die Zeit von 1849—66, umfafst, trägt einen sehr gleichförmigen Charakter. Die philosophische Betrachtung bildet den Grundton seiner frühesten wie seiner letzten Dichtungen. Eine bedeutende innere Entwicklung, wie wir sie bei Dichtern wahrnehmen, die ihre ganze Persönlichkeit in die Poesie hineingelegt haben, fehlt bei Arnold. Daher zeigt sein dichterisches Schaffen auch keine stärkeren Einschnitte, und wir können, ohne

auf die chronologische Folge zu achten, seine Dichtungen nach den Dichtungsarten betrachten.

I. Seine lyrische Dichtung ist vorzugsweise Gedankendichtung. „Es ist etwas Grofses“, sagt er einmal (Brief v. 19./11. 63), „wahres Gefühl in der Dichtung zu geben .... Aber mir liegt gegenwärtig nicht viel an der Dichtung, wenn sie nicht auch wahre Gedanken geben kann. Die Verbindung dieser beiden macht die grofse Poesie, die einzige Poesie, die wirklich viel wert ist.“ So soll denn die Poesie „eine Kritik des Lebens sein unter den Bedingungen, die einer solchen Kritik durch die Gesetze der dichterischen Wahrheit und dichterischen Schönheit gestellt sind.“[1]) Über die Berechtigung dieser Definition als einer allgemeingültigen wird es Zeit sein zu sprechen, wenn wir die Kritik Arnolds im Zusammenhange betrachten. Jedenfalls deckt sie sich mit den Zielen seiner Poesie. Seine Poesie ist in erster Linie philosophische Poesie, Kritik des Lebens. Der Wert oder Unwert des Lebens, das Sehnen nach innerem Frieden und Vollkommenheit, Selbsterkenntnis, die Eitelkeit menschlichen Hastens und Strebens, die Nichtigkeit des Ruhmes, Gott und die Natur — das sind die Themata, die er hehandelt.

Eines seiner frühesten und zugleich schönsten Gedichte ist das Gedicht *Resignation*. Es atmet den Geist jener sanften, von Bitterkeit freien Melancholie, die der Grundton der Poesie des Dichters ist. Die Menschen streben leidenschaftlich nach vielen Zielen; sie möchten die Stunden zu ihren Dienern machen. Die Natur aber bleibt sich immer gleich. Unter diesem Streben stehen die Zigeuner, die in ihrer überkommenen Weise gedankenlos fortleben, über ihm der Dichter, der das Leben als Ganzes sieht.

„Vor sich sieht er des Lebens Kreise
Sich drehen in beständiger Weise,
Des Lebens, das nie stirbt hinieden,
Das nicht die Freude bringt, doch Frieden,
Des stummer Wunsch ist ganz erfüllt,
Wenn immer neues Leben quillt,
Das lebt in Wolken, Fels und Flur,
Dies sucht er, wenn ihm die Natur
Vom Zufall unbeirrt in Wahrheit
Verlieh der Seele traurige Klarheit.“[2])

---

[1]) *Essays in Criticism*, Second Series: *The Study of Poetry* p. 12.

[2]) Before him he sees life unroll
A placid and continuous whole —
That general life which does not cease,
Whose secret is not joy but peace,

Doch, kann man einwenden, die Zigeuner sind weniger, der Dichter mehr als ein Mensch. Er überspringt die Schranken des Daseins, atmet unsterbliche Luft. Doch auch wir sehen, wie die Welt unsere Neigungen, unsere Liebe, unseren Hafs, unsere Freude, Hoffnung und Reue überdauert. Warum sollten wir also nicht menschliche Sorgen schon im voraus als eitel erkennen und ein edleres Ziel suchen, wenn auch des Dichters verzückte Gewifsheit uns versagt ist? Die, welche vom Geschick keine Gaben erwarten, haben es besiegt, und ihr einzelnes Leben geht im allgemeinen auf. So schwach und töricht sie auch der Welt erscheinen, sie sind nicht töricht in dessen Auge, für den jeder Augenblick nur eine Wasserscheide ist, die die Meere des Lebens und des Todes gleichmäfsig nährt. Das ist Arnolds Lebensphilosophie, eine ruhige, heitere, philosophische Resignation, die sich nicht hinabreifsen läfst in „den schwindelnden Strudel des Handelns", sondern beschaulich und ernst ein edleres Ziel verfolgt, im eigenen Leben das allgemeine lebend. In vollendeter Form sind diese Gedanken unter dem Bilde eines Spaziergangs entwickelt, den der Dichter in dem klassischen Lande englischer Poesie, dem Seendistrikt, mit einer Freundin macht.

Nur eine einzige Leidenschaft beherrscht ihn, das Streben nach wahrer Erkenntnis, nach innerer Harmonie mit dem All. Diese Leidenschaft atmet das Gedicht: *In Utrumque Paratus.* Ob es einen Gott gibt, der alles nach ewigem Ratschlufs regiert, ob die Natur ohne Gott ist, unbewufst schaffend: wir sollen für beides bereit sein, uns nicht wundern, nicht überheben. Wie wunderbar stimmungsvoll sind die Verse:

„Auf der Menschen Gewimmel senkt sich Ruh
Und schwächer wird das Licht.
Einsame Schäferhütten — nicht staune Du!
Die hohen Gipfel kennt nur der Sterne Schein,
Der Sterne und des kalten Mondes Licht.
Allein erhebt die Sonne sich — allein
Der Strom aus Felsen bricht." [1])

That life whose dumb wish is not miss'd,
If life proceeds, if things subsist,
The life of plants, and stones, and rain,
The life he craves — if not in vain
Fate gave what chance shall not control,
His sad lucidity of soul.

[1]) Thin, thin the pleasant noises grow,
And faint the city gleams;
Rare the lone pastoral huts-marvel not thou!
The solemn peaks but to the stars are known,
But to the stars and the cold lunar beams.

Eine der bedeutendsten Gedankendichtungen Arnolds ist das Gedicht: *Bacchanalia, or the New Age.* Der Dichter schildert die sanfte Ruhe des Abends. In diese stürzt eine Schar Bacchantinnen in tollem Tanze herein, aber der Hirte, der dem zusieht, stimmt nicht ein, nimmt nicht die Flöte und preist ihren Tanz, ihre weifsen Schultern und geröteten Wangen. Er sehnt sich nach der verschwundenen Ruhe zurück. So ist es mit Vergangenheit und Gegenwart. Die Kämpfe einer Epoche sind vorbei[1]). Es ist still nach all dem lauten Getümmel. Über dem Schlachtfelde hört man nur den glockenreinen Ruf jener zarten und freien Geister, die in der Hitze des Tages zurückgedrängt wurden, und langsam steigen zum Himmel die wenigen unsterblicheu Lichter auf, die dort nun ewig leuchten werden. Da stürzt mit bacchantischem Taumel das neue Zeitalter herein mit seinen neuen Gedichten, neuen Philosophien, neuen Staatssystemen, neuen Regeln, seiner allgemeinen Umwälzung und seinem Geschrei. Warum stimmt der Dichter nicht ein, warum preist er nicht die neuen Cäsaren, Pitts, Phidiasse, Raphaels und Shakespeares? Auch ihm ist die Stille lieber. Er lebt nicht nur in der Gegenwart, sondern fühlt auch den Zauber der Vergangenheit und mifst an ihr die Taten und Gedanken der Menschen. — Hier haben wir eine andere Seite der „Botschaft“ Arnolds. Die Stille der Natur und die Gröfse der Vergangenheit lehren den Dichter Ruhe, Selbstbesinnung, Besitz der eigenen Seele im Getümmel des Tages, geben ihm einen höheren Mafsstab und ein höheres Ziel. Mit virtuoser Kunst ist in diesem Gedichte durch die vollendete sprachliche Form und besonders durch den Wechsel des jambischen und daktylischen Versmafses der Wechsel zwischen beschaulicher Ruhe und wilder Hast ausgedrückt.

Die Ruhe, der Besitz der Seele im Getümmel des Tageskampfes ist auch das Thema des Gedichtes *Palladium.* Wie das Palladium, das Schutzbild der Athene in Troja hoch zwischen Wald und Felsen stand, während unten Hektor und Ajax kämpften, so lebt die Seele in der Höhe,

---

Alone the sun arises, and alone
Spring the great streams.

[1]) Berühmt sind die Verse:

The epoch ends, the world is still
The age has talk'd and work'd its fill —
The famous orators have shone,
The famous poets sang and gone,
The famous men of war have fought,
The famous speculators thought,
The famous players, sculptors wrought,
The famous painters fill'd their wall,
The famous critics judged it all.

während wir uns im Kampfe abmüden, aber sie übt doch auf unser Leben einen herrschenden Einflufs aus, und wie an das Palladium das Schicksal Trojas geknüpft war, so können auch wir nicht untergehen, solange sie dauert.

Aus der Reihe der rein philosophischen Dichtungen Arnolds seien noch die Gedichte *Self-Dependence, Morality, Progress, Stagirius* wegen ihrer Bedeutung genannt. Nicht alle stehen auf gleicher Höhe. Wo der Kritik des Lebens, um mit Arnold zu reden, „die moralische Tiefe" abgeht, da genügt sie auch den Bedingungen nicht, die „ihr durch die Gesetze der moralischen Wahrheit und dichterischen Schönheit gestellt sind", wird prosaisch und trivial. Da wird auch das reimlose, freie Versmafs, das der Dichter mit Vorliebe anwendet und recht eigentlich in der englischen Literatur eingebürgert hat, ihr zur Klippe, und wir erhalten den Zwitter poetischer Prosa. Zu solchen mifslungenen Schöpfungen gehören die Gedichte *Consolation, Revolution, Future, The Youth of Nature, The Youth of Man* u. a.

Zu den Gedankendichtungen Arnolds gehören auch seine Sonette. Ihre Gegenstände sind die grofsen Dichter und Denker der Vorzeit, Natur und Mensch, Politik und Religion. Sie haben nicht die dichterische Intensität, den Bilderreichtum und die Farbenpracht der Sonette Shakespeares und Miltons oder unter den Neueren Wordsworths und Rossettis, aber sie zeigen, besonders die späteren, die Vorzüge Arnoldscher Poesie, Fülle, Klarheit und Kraft des Gedankens. *Austerity of Poetry* vergleicht die Muse der Dichtung jener Braut des italienischen Dichters, unter deren glänzenden Schmuck man bei ihrem Tode ein härenes Hemd fand, *East London* und *Monicas letztes Gebet* verherrlichen die Religion, wie sie der Dichter auffafste, als aufopfernde Liebe und Hingebung, Leben und Einssein mit Gott ohne Dogmenglauben und theologisches Gezänk.

Wie die reinen Gedankendichtungen Arnolds sich durch „sittliche Tiefe" auszeichnen, so dafs der abstrakte Gedanke durch seine Intensität und Kraft unmittelbar, also poetisch wirkt, so zeigen seine Naturdichtungen in hohem Mafse die Eigenschaft, die der Kritiker Arnold von der poetischen Wiedergabe der Natur verlangt, *„natural magic"*, d. h. natürlichen Zauber, Zartheit und Tiefe der Empfindung[1]). Arnold ist ein Schüler von Wordsworth, aber kein Nachahmer, sondern durch-

[1]) *„I have said that poetry interprets in two ways; it interprets by expressing with magical felicity the physiognomy and movement of the outward world, and it interprets by expressing, with inspired conviction, the ideas and laws of the inward world of man's moral and spiritual nature. In other words, poetry is interpretation both by having natural magic in it, and by having moral profundity. In both ways it illumi-*

aus originell in seiner Auffassung der Natur. Der Zauber, den er in der Natur findet, ist die Ruhe, der Frieden, die der Gedanke an die ewige Gleichmäfsigkeit des Werdens und Vergehens gibt, die Hingebung nach wildem Kampfe, das Aufgehen in dem All, das weder hafst noch liebt, weder strebt noch Reue empfindet. Manchmal kleidet er seine Naturempfindung in das Gewand einer alten Sage, wie in den Gedichten *Der verlassene Meermann* und *Der Nix (the Neckan),* die die Poesie des Meeres atmen. Aber bedeutender sind die Dichtungen, in denen er sich dieses Mittels nicht bedient. Aufserordentlich charakteristisch für ihn ist das Gedicht *Am Gestade zu Dover.* Es ist Abend: der Mond liegt über dem Meere. An der französischen Küste sieht man die Lichter aufleuchten und schwinden, sanft ist die Nachtluft, und man hört nur das unaufhörliche Rauschen der Flut und Schleudern der Kiesel an den hohen Strand. Die Seele wird traurig gestimmt. So stand einst Sophokles am Ägäischen Meere und sah in der trüben Ebbe und Flut ein Bild menschlichen Elends. Weiter erinnert den Dichter das Meer an das Meer des Glaubens, das einst die Erde umspannte und jetzt sich zurückzieht und sie nackt und kahl zurückläfst. So lafst uns einander treu sein und lieben! Denn die Welt, die wie ein Traumland so schön, so frisch, so mannigfaltig vor uns liegt, ist ohne Freude, Frieden, Liebe, Licht und Hülfe im Leiden. Wir sind wie auf einer dunkeln Ebene voll Lärm und Flucht, wo unwissende Heere bei Nacht kämpfen. Das Gedicht mag vielleicht zu sehr mit Gedanken und Tendenzen beschwert sein, wie ein Bild von Klinger, aber die Stimmungsmalerei, die Harmonie von Laut, Versmafs und Ausdruck auf der einen und Bild und Gedanken auf der anderen Seite ist vollkommen[1]). Diese klassische Vollendung

nates man; it gives him a satisfying sense of reality; it reconciles him with himself and the universe." *Essays in Criticism* I, p. 163. T. Ed.

[1]) Der Anfang des Gedichtes lautet:

The sea is calm to-night.
The tide is full, the moon lies fair
Upon the straits; — on the French coast the light
Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
Come to the window, sweet is the night-air!
Only, from the long line of spray
Where the sea meets the moon-blanched land,
Listen! you hear the grating roar
Of pebbles which the waves draw back, and fling,
At their return, up the high strand,
Begin, and cease, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.

ist es, wegen deren ihn Swinburne „den wirksamsten und am sichersten gehenden Dichter unserer Zeit“ nennt, „der mehr als ein anderer Persönlichkeit und Vollkommenheit vereinigt“, „in dessen Poesie wir die eine wichtige und königliche Eigenschaft klassischen Werkes finden, eine sichere und gleichmäfsige Vortrefflichkeit der Ausführung[1]).“

Von den übrigen Naturdichtungen möchte ich noch die *Lines written in Kensington Gardens* hervorheben, die ein vollendetes Stimmungsbild des Friedens und der Ruhe der Natur sind. Welche Musik und Harmonie liegt in den Schlufsversen dieses Gedichtes, die — sehr unvollkommen übersetzt — lauten:

„Du stiller Weltgeist, gib es mir
Zu fühlen in der Städte Zwist,
Dafs stiller Friede wohnt in dir,
Den nicht zerstöret Menschenlist.
Den Willen mögst du, nicht zu hasten,
Die Kraft des Mitgefühls mir geben!
Mach stiller mich! Nicht lafs mich rasten,
Eh ich begonnen hab zu leben!“[2])

Am reinsten und vollsten entfaltet sich Arnolds eigenartige Kunst, seine Gedankentiefe und Klarheit, sowie seine feine Naturempfindung in seinen elegischen Gedichten. Die sinnende Betrachtung der Erscheinungen, der Gedanke an die Vergänglichkeit und Eitelkeit derselben mit der Wehmut, die sich aus diesen Betrachtungen auslöst, ist der Grundton dieser Elegien, die gewöhnlich an die Erinnerung eines Verstorbenen, sei es eines persönlichen Freundes oder sonst verehrten Menschen, anknüpfen. Auch hier wird es am besten sein, einige der bedeutendsten Elegien näher zu betrachten. Am bekanntesten ist vielleicht *The Scholar-Gipsy,* der Zigeunerstudent. Der Gegenstand dieser Elegie ist ein Oxforder Student des siebzehnten Jahrhunderts, der die Universität verliefs und unter die Zigeuner ging, deren Geheimlehren er erforschte. Aber bei Arnold ist diese Geschichte nur der Anlafs, das ziellose Wandern der Zigeuner der oft so unfruchtbaren Hast unseres Lebens gegenüberzustellen. Wir kämpfen und streben und quälen uns wie in einem bösen

---

1) Swinburne, *Essays* (1867).

2)
Calm soul of all things! make it mine
To feel, amid the city's jar
That there abides a peace of thine
Man did not make, and cannot mar.
The will to neither strive nor cry,
The power to feel with others give!
Calm, calm me more! nor let me die
Before I have begun to live.

Traum „mit der stummen Geduld als unserem einzigen Freunde, der traurigen Geduld, die zu nahe bei der Verzweiflung wohnt.“ Er aber „hegt im Herzen immer noch die unerreichbare Hoffnung, faſst noch den ungreifbaren Schatten“. Darum fliehe, o Jüngling, vor unserer Berührung. Laſs deine Freude nicht ertöten, deine Hoffnung, deine Jugend, deinen Glauben nicht welken wie unsere. Trauer durchweht dies Gedicht, aber „diese Trauer ist nicht kalt oder unfruchtbar, sondern wie die Klage des Sommers, der mit vollen Händen die Höhe des Jahres überschreitet, die Wasserscheide zwischen den Quellen des Frühlings und Herbstes, eine ernste und fruchtbare Trauer, die siegende Melancholie in voller Blüte stehender Blumen und ausgewachsener Seelen“ [1]).

An Oxford schlieſst sich auch die Elegie *Thyrsis* an, die dem Andenken des im Jahre 1861 verstorbenen Dichters Arthur Hugh Clough gewidmet ist. Die Form ist die eines Hirtengedichtes in der Art Theocrits. Aufrichtige Trauer um den früh verstorbenen Freund ist der Grundton des Gedichtes, aber die rauhe Klage hallt gleichsam gedämpft wieder aus dem glänzenden Arnothale, wo der Freund starb. Eine unbeschreibliche Anmut, ein feiner und zarter Duft der Vergangenheit geht hierdurch und zugleich die Poesie des oberen Themsetales, die Lieblichkeit des Flusses, der Duft frisch gemähten Grases, das Klirren der Sensen, der Ruf des Kuckucks, der ganze Zauber des englischen Sommers. Und dazwischen ertönt die Klage über die schwindende Zeit, über die herannahende Nacht, die den Schleier sanft über den Tag zieht, die Wange bleicht, das Haar grau färbt, sowie über den leeren Lärm der Stadt, in deren Toben die Stimme des Freundes manchmal leise Mut und Vertrauen zuflüstert.

Eine Nacht im Süden ist dem Andenken seines Bruders gewidmet, der in Gibraltar starb, ein formvollendetes Gedicht, das eine berühmte Charakteristik der Engländer enthält [2]). *„Haworth Churchyard“*, das

---

[1]) Swinburne, a. a. O.

[2]) In cities should we English lie
Where cries are rising ever new
And men's incessant stream goes by
We who pursue

Our business with unslackening stride,
Traverse in troops, with care-filled breast,
The soft Mediterranean side,
The Nile, the East

And see all sights from pole to pole
And glance and nod and hustle by
And never once possess our soul
Before we die.

das Andenken der Geschwister Brontë, und *Rugby Chapel*, das seinen Vater Dr. Thomas Arnold feiert, sind reimlos und trotz einiger bedeutender Stellen prosaisch. Dasselbe gilt von *Heine's Grave*, einem in Verse gesetzten Feuilleton, das aber die oft citierten Verse über England, „den müden Titanen" enthält[1]). An einen andern Lieblingsschriftsteller Arnolds, Senancour, schliefsen sich zwei Gedichte an, eins 1849 gedichtet *Stanzas in Memory of Obermann* und zwanzig Jahre später *Obermann once more*. Beide sind aufserordentlich reich an Gedanken, die hier die Poesie fast erdrücken. Dasselbe gilt von den *Stanzas for the Grande Chartreuse*, die wie jene an eine Alpenlandschaft anknüpfen.

Aus der letzten Zeit des Dichters stammt noch eine seiner schönsten Elegien, *Westminster Abbey*, die dem Gedächtnisse seines Freundes und in mancher Beziehung seines Kampfgenossen Arthur Stanley, des Dekans von Westminster, geweiht ist (1882 erschienen). Der Dichter erzählt darin die Gründung der Abtei und wirft einen Blick auf die Entwicklung des Glaubens und die Rolle, die Stanley als Führer der breitkirchlichen Partei und als ein Befreier vom Buchstaben und von den Spitzfindigkeiten einer wundersüchtigen Theologie gespielt hat. Endlich verdienen

---

[1]) Sie lauten:

I chide with thee not, that thy sharp
Upbraidings often assail'd
England, my country — for we,
Heavy and sad, for her sons
Long since, deep in our hearts,
Echo the blame of her foes.
We, too, sigh that she flags;
We, too, say that she now —
Scarce comprehending the voice
Of her greatest, golden-mouth'd sons
Of a former age any more —
Stupidly travels her round
Of mechanic business, and lets
Slow die out of her life
Glory, and genius, and joy.
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Yes, we arraign her! but she,
The weary Titan, with deaf
Ears and labour-dimm'd eyes,
Regarding neither to right
Nor left, goes passively by,
Staggering on to her goal;
Bearing on shoulders immense
Atlantëan, the load,
Wellnigh not to be borne,
Of the too vast orb of her fate."

auch die Gedichte noch Erwähnung, die Arnold seinen beiden Hunden und seinem Kanarienvogel widmete *(Geist's grave, Poor Matthias* und *Kaiser dead)* und die ebenso anmutig in der Form wie geistvoll im Inhalte sind.

Zu den Gedankendichtungen Arnolds dürfen wir noch ein Werk rechnen, das zwar der Form nach dramatisch ist, aber weder Handlung noch Charakter noch Entwicklung enthält, und noch weniger als Lord Byrons Manfred ein Drama genannt werden kann, da auch nicht einmal der Hauptheld eine dramatische Gestalt ist. Es ist das dramatische Gedicht *Empedocles on Etna,* 1852 zuerst veröffentlicht, aber bald aus dem Buchhandel zurückgezogen, ein Schmerzenskind der Muse des Dichters, das er erst auf Veranlassung Robert Brownings 1867 wieder veröffentlichte. Es behandelt die Sage, die auch Hölderlin begeisterte, dafs der Philosoph Empedokles aus Agrigent, der um 440 v. Chr. lebte und als Staatsmann und Redner, Physiker, Arzt und Dichter, ja auch als Seher und Wundertäter einen hohen Ruf genofs, sich weltmüde in den Krater des Ätna gestürzt habe.

Es treten mehrere Personen darin auf, neben Empedokles sein Freund, der Arzt Pausanias und der Harfenspieler und Sänger Kallikles, aber sie sind ohne Leben. Selbst Empedocles bleibt für uns ein körperloser Intellekt, eine Weltanschauung. Aber dennoch hat das Gedicht grofse poetische Vorzüge sowohl in den gedanklichen Teilen, die herbe Klarheit und Tiefe zeigen als auch in der Harmonie, dem Schmelz und der Lieblichkeit der lyrischen Gesänge[1]). Bedeutend ist besonders der erste lange Monolog des Empedokles, in dem er seine Weltanschauung darlegt, die allerdings nicht die Weltanschauung des alten griechischen Philosophen, sondern die Spinozas ist, ein klarer, fester Pantheismus, eine bewufste Hingebung an den Willen des Alls, dessen Teile wir sind, heitere Lebensbejahung ohne Furcht und Hoffnung. Der Monolog ist ein klassisches Beispiel dafür, wie auch der abstrakte Gedanke, wenn er einen mit Gefühl getränkten adäquaten Ausdruck findet, poetisch wirken kann. Solche klare, mutige Philosophie in so herrlichen Versen steht in der eng-

---

[1]) Swinburne sagt über dieses Gedicht a. a. O.: „*The majesty and composure of thought and verse, the perfect clearness and competence of words, distinguish this from other poetry of the intellect now more approved and applauded. The matter or argument is not less deep and close than clear and even in expression . . . . But a poem throughout so flowerless and pallid would miss much of the common charm of poetry, however imbued with the serene and severe splendour of snows and stars. And the special crown and praise of this one is its fine and gentle alternation of form and colour. All around the central peak, bathed in airs high as heaven and cloven with craters deep as hell, the tender slopes of hill and pasture close up and climb in gradual grace of undulation, full of sunbeams and murmurs, wind and birds.*“

lischen Poesie wohl einzig da[1]). Andere wie Byron und Tennyson haben mehr Leidenschaft oder dichterische Kraft, aber ihnen fehlt die Tiefe und Klarheit der Gedanken. Die späteren Monologe des Empedocles, deren Grundton ganz im Widerspruche zu dem Anfang Verzweiflung, Mifsmut und Weltüberdrufs ist, stehen nicht auf dieser Höhe, und erst gegen Schlufs hebt der Ton sich wieder.

Die reflektierenden Teile werden unterbrochen durch die Gesänge des Callicles, die von wunderbarer Lieblichkeit an Klang und Farbe sind. Ihr Gegenstand sind Gestalten der griechischen Sage. Harmonie, innere Ruhe, klassisches Mafs und besonders ein feines Gefühl für die Stimmungen der Natur zeichnen diese Gesänge aus.

So ist denn dieses Gedicht, wenn es auch als dramatisches Kunstwerk betrachtet verfehlt genannt werden kann, doch von hohem poetischem Werte. Vor allen Dingen aber ist es interessant, weil Arnold hier seiner

---

[1]) Einige der schönsten Strophen lauten:

The Gods laugh in their sleeve
To watch man doubt and fear,
Who knows not what to believe
Since he sees nothing clear,
And dares stamp nothing false where he finds nothing true.
— — — — — — — — — — — —

Once read thy own breast right,
And thou hast done with fears;
Man gets no other light,
Search he a thousand years.
Sink in thyself! there ask what ails thee, at that shrine!
— — — — — — — — — — — —

Fools! That in man's brief term
He cannot all things view,
Affords no ground to affirm
That there are Gods who do;
Nor does being weary prove that he has where to rest.
— — — — — — — — — — — —

Is it so small a thing
To have enjoy'd the sun,
To have lived light in the spring
To have loved, to have thought, to have done;
To have advanced true friends, and beat down baffling foes?
— — — — — — — — — — — —

I say: Fear not! Life still
Leaves human effort scope.
But since life teams with ill
Nurse no extravagant hope:
Because thou must not dream, thou need'st not then despair!

esoterischen Philosophie dichterischen Ausdruck gibt, die im Grunde, wie die Lessings und Goethes, keine andere war als die Spinozas.

Die Natur und die grofsen Fragen der Menschheit in ihrer Bedeutung für das menschliche Leben, ihrem Einflusse auf unser Fühlen und Handeln — das sind, wie wir gesehen haben, die Gegenstände, die Arnold poetisch behandelt. Ein Hauptgebiet der Dichtung scheint seiner Kunst ganz verschlossen zu sein — das Gebiet der Leidenschaft, der Liebe. Doch nicht ganz! Wir haben eine Reihe von Liebesgedichten von ihm, die unter dem Namen *Switzerland* zusammengefafst sind[1]) und deren Mittelpunkt ein Mädchen Namens Marguerite ist, eine Schweizerin, vielleicht eine Sennerin, die er auf seinen mannigfachen Schweizerreisen sah und wiedersah, und die eine nicht sehr tiefe Neigung in ihm erweckte. Die Gedichte sprechen wahres Gefühl aus, aber ein abgetöntes, durch den Gedanken geläutertes und gedämpftes Gefühl, das keine Leidenschaft genannt werden kann. Sie sind aufserodentlich kunstvoll durch Wohllaut und Schönheit der Sprache und reich an Gedanken und Stimmung[2]).

---

[1]) Es sind sieben Gedichte: *Meeting, Parting, A Farewell, Isolation, To Marguerite, Absence, The Terrace at Bern,* wozu dann noch die früheren Gedichte *A Memory-picture* und *A Dream* kommen.

[2]) Das fünfte dieser Gedichte *To Marguerite* nennt Saintsbury „*the crowning-point perhaps of his poetry*". Es lautet:

Yes! in the sea of life enisled,
With echoing straits between us thrown,
Dotting the shoreless watery wild,
We mortal millions live *alone*,
The islands feel the enclasping flow,
And then their endless bounds they know.

But when the morn their hollows lights,
And they are swept by balms of spring,
And in their glens, on starry nights,
The nightingales divinely sing;
And lovely notes, from shore to shore,
Across the sounds and channels pour —

Oh! then a longing like despair
Is to their farthest caverns sent;
For surely once, they feel, we were,
Parts of a single continent!
Now round us spreads the watery plain —
Oh might our marges meet again!

Who order'd, that their longing's fire
Should be, as soon as kindled, cool'd?
Who renders vain their deep desire? —
A God, a God their severance ruled!
And bade betwixt their shores to be
The unplumb'd, salt, estranging sea.

Entsagen, Trennung, Einsamkeit und Flucht an den Busen der Natur ist der Grundton dieser Gedichte, ebenso wie der von fünf anderen Gedichten, die unter dem bezeichnenden Titel *Faded Leaves* zusammen gefafst sind.

II. Neben den lyrischen Gedichten hat Arnold eine ganze Reihe epischer Dichtungen verfafst. Die Stoffe entnimmt er nicht der Gegenwart, nicht dem englischen Leben, sondern der fernsten Vergangenheit, der orientalischen, griechischen, germanischen, keltischen Sage und Geschichte. In der Vorrede der Ausgabe seiner Gedichte von 1853 entwickelt er die Grundsätze, die ihn bei der Wahl des Stoffes leiten. Menschliche Handlungen, sagt er, sind der Gegenstand der Poesie, und zwar mufs die Handlung vor allem bedeutend sein. Die besten Handlungen aber sind die, „welche am mächtigsten an die grofsen, ursprünglichen menschlichen Leidenschaften appellieren, an jene elementaren Gefühle, die im Menschengeschlechte für immer forbestehen und von der Zeit unabhängig sind". Als Vorbilder hierfür nennt er die Alten, welche „die unerreichbaren Meister des grofsen Stils" seien. Daher empfiehlt er das Studium und die Nachfolge der Antike, die das Urteil befestige und beruhige. Gegenüber einer Poesie, die sich in den Dienst der Tagesströmungen stellte oder, dem Geschmacke eines nervösen unruhigen Zeitalters folgend, Sensation und Aufregung, das Absonderliche, Ungeheuerliche suchte, will er eine Poesie bieten, die sich fern von den Tagesmeinungen in der klaren Region des allgemein Menschlichen hält und in der Form Vollendetes bietet.

Arnolds epische Dichtung zeigt dieselben Vorzüge und Mängel wie seine Lyrik. Unübertroffen ist er in der stimmungsvollen Naturschilderung und in der Wiedergabe des Kolorits, des Tones und der Farbe der fernsten Völker und Zeiten, grofs ist seine Kunst ruhiger Erzählung, aber die Darstellung wilder Leidenschaft und gewaltiger seelischer Konflikte ist ihm versagt. Eine sanfte, gedankenvolle Melancholie klingt als Grundton auch durch seine Epik.

Als ein Motto seiner erzählenden Dichtung könnte man die Jugenddichtung *The Strayed Reveller* ansehen. In diesem reimlosen Gedichte wird erzählt, wie ein Jüngling sich von einem Gelage in den Tempel der Circe verirrt, dort von ihrem berauschenden Weine trinkt, der die Gestalten der Sage und Geschichte, Tiresias, die Centauren, die Scythen, Indianer, Kaufleute und Heroen vor seinem Geiste heraufbeschwört. „Als Preis für die Gabe des Gesanges fordern die Götter, dafs wir werden, was wir singen" — das ist der Grundgedanke dieses der Form nach noch sehr unreifen Gedichtes. Vollendeter ist das Gedicht *Mycerinus*

das nach Herodot die tiefsinnige Sage von dem ägyptischen Könige behandelt, der, nachdem er viele Jahre gerecht geherrscht hat, den Orakelspruch erhielt, dafs er nur noch sechs Jahre zu leben habe und nun beschliefst, diese kurze Zeit dem Genusse und der Freude zu widmen. Einen persischen Stoff behandelt das Gedicht von dem *kranken König in Bokhara*; aus dem Mittelalter genommen ist das stimmungsvolle Gedicht *Die Kirche in Brou,* eine Erzählung von Liebe, plötzlicher Trennung durch den Tod und frommer Trauer und Weltentsagung der überlebenden Gattin, sowie die Ballade *Saint Brandan,* die die Sage behandelt, dafs es Judas Ischariot gestattet war, einmal im Jahre, am Weihnachtstage, Kühlung auf einem Eisberge zu suchen, weil er einst im Leben einem Aussätzigen seinen Mantel gegeben hatte. —

In reicherem Mafse entfaltet sich die Kunst des Dichters in seinen gröfseren epischen Dichtungen. Die erste, *Tristram and Iseult*, schon 1852 erschienen, behandelt den bekannten Stoff aus dem Artussagenkreise, den auch *Swinburne* in seinem *Tristram of Lyonesse* behandelt hat. Unser Dichter stellt nicht den Kern der Sage dar, schildert nicht die unwiderstehliche Liebe, die alle Schranken der Sitte durchbricht und selbst vor Schande und Tod nicht zurückschreckt, sondern nur den traurigen aber versöhnenden Schlufs dieses grofsen Liebesdramas, den Tod der beiden schuldigen Liebenden und das von der Erinnerung an die überstandenen Leiden gedämpfte Mutterglück der überlebenden Isolde Weifshand von der Bretagne. Das Gedicht zerfällt in drei Teile. Der erste zeigt uns Tristram auf dem Totenbette, an seiner Seite seine treue Gattin Isolde von der Bretagne. Er achtet nicht auf sie, sondern phantasiert von der Vergangenheit, von dem Liebesrausche mit jener anderen Isolde, von den Kämpfen unter König Arthur. Die schönen Verse:

What voices are these on the clear night-air,
What lights in the court — what steps on the stair?

verkünden die Ankunft der ersten Geliebten. Der zweite Teil schildert das Wiedersehen der beiden und ihren gemeinsamen Tod. Er ist der schwächste Teil des Gedichtes, da die Sprache des Dichters zu zahm, zu ausdrucklos für die Wiedergabe verzehrender Leidenschaft ist. Der dritte Teil zeigt uns ein Jahr später Isolde im Kreise ihrer Kinder am Meeresgestade. Sie erzählt ihnen von dem alten Zauberer Merlin und der Verführerin Vivian. Hier offenbart der Dichter seine ganze Kunst stimmungsvoller Naturschilderung. Die feine, von Empfindung durchglühte Darstellung mutet uns an wie ein Bild von Burne-Jones oder Rossetti. Versmafs und Reim sind sehr wechselnd. Neben fünffüfsigen gereimten

Jambenversen, den sog. rhymed heroics, haben wir Anapästen, Trochäen, achtsilbige Jambenverse mit verschlungenen oder paarweisen Reimen.

Wenn wir in *Tristram and Iseult* schon in der Mannigfaltigkeit des Versmafses und Tones noch ein gewisses Tasten und Suchen und deshalb auch eine grofse Ungleichheit in den einzelnen Teilen wahrnehmen, so fand Arnold einen seiner Individualität durchaus adäquaten Gegenstand in der Geschichte von *Sohrab und Rustum*, und sein Epos hierüber gehört deshalb auch zu dem Schönsten und gleichmäfsig Vollendetsten, das er geschrieben hat. Es ist das Thema von dem Kampfe zwischen Vater und Sohn. Tragisch ist der Ausgang wie vermutlich in dem althochdeutschen Fragmente, dem Hildebrandsliede, aber die Umstände sind verschieden. Rustum weifs nichts von der Existenz seines Sohnes, Sohrab aber sucht den Vater und ahnt, dafs der Held, der ihm gegenübersteht, dieser ist. Die Erkennung wird vereitelt durch die Wildheit des alten Kämpfers, der hinter den ängstlich forschenden Worten des Jüngeren List und Betrug vermutet. So wird der Sohn vom Vater getötet, und des Tragische ist, dafs gerade der Schlachtruf *Rustum* jenem die Kraft nimmt, den Todesstreich abzuwehren. Dann erfolgt die Erkennung durch ein Mal am Arme Sohrabs, die Verzweiflung des Vaters und die Versöhnung vor dem Tode. Die Sprache ist edel, die Bilder sind klar und anschaulich und ganz im Lokalkolorit gehalten, die Blankverse fliefsen in majestätischer Ruhe dahin.

Wie Sohrab und Rustum, so trägt auch das dritte gröfsere epische Gedicht Arnolds, *Der Tod Baldurs* einen homerischen Anstrich, obgleich es einen nordischen Stoff behandelt. Er erzählt nach der Edda die Klage der Götter um Baldurs Tod, den Versuch, ihn aus Helas Reich zu befreien und seine Vereitelung durch Loki. Es gibt verschiedene Arten, mythologische oder überhaupt in das Wunderbare, Aufser- und Übernatürliche spielende Stoffe zu behandeln. Man kann versuchen, sie uns menschlich näher zu bringen, die grandiosen Leidenschaften, die übermenschlichen, vorweltlichen Gestalten in das Moderne, Alltägliche zu übersetzen, die einfach-grofsen psychologischen Verhältnisse zu vertiefen und zu verwickeln, wie Shakespeare das meisterhaft tut, und wie z. B. Jordan in den *Nibelungen* es versucht hat. Aber dann liegt, wie bei dem deutschen Dichter, die Gefahr der Verwässerung und Verweichlichung, der Schönfärberei und Zerfaserung nahe. Oder man kann sie symbolisch behandeln, sie philosophisch durchleuchten, die Reflexion, die Ideen der Zeit in sie hineintragen, sicherlich die höchste Art, deren unerreichtes Muster Goethes *Faust* ist, aber eine Art, an der kleinere Geister, wie auch Tennyson in seinen *Königsidyllen*, scheitern, so dafs

wir statt lebendiger Gestalten vermummte Ideen erhalten, die zwischen Altem und Neuem schillern und von denen niemand recht weifs, was sie bedeuten sollen und wollen. Oder der Dichter kann sich endlich damit begnügen, die alte Sage in ihrer Einfachheit und Gröfse vorzuführen, indem er nur das Wesentliche hervorhebt, ordnet, redigiert. Dies ist die Methode Arnolds wie auch die seines Zeitgenossen William Morris in seinem *Irdischen Paradies* und der *Geschichte von Sigurd dem Wolsung*. So erhalten wir ein harmonisches Ganze, das einen einheitlichen, klaren Eindruck hervorbringt, wenn auch das menschliche Interesse, das der Kampf Sohrabs und Rustums hervorruft, vielleicht etwas fehlt. Sprache und Stil stehen auch hier auf der Höhe der Vollendung.

III. Arnold hat sich auch im Drama versucht. Im Jahre 1858 veröffentlichte er die Tragödie *Merope*. Er hoffte grofse Dinge davon. Sie sollte ein Muster des klassischen Stils sein, ein Beispiel dessen, was die griechische Phantasie geschaffen habe. Er las während der Abfassung eifrig Sophokles. Die Tragödie fand den Beifall einiger Gelehrten, des Dr. Temple, George Henry Lewes', Kingleys, Froudes, aber das Publikum liefs sie kalt. · Der Dichter sah schliefslich selbst ein, dafs sie geeigneter sei, „seine Professur mit Würde einzuleiten, als auf das gegenwärtige Geschlecht der Menschen einen tiefen Eindruck zu machen.“

Der Stoff, die Geschichte von der messenischen Königswitwe Merope, die nahe daran ist, in einem Fremden, den sie für den Mörder ihres Sohnes Äpytus hält, diesen selbst im Schlafe zu ermorden, und von der Ermordung des Tyrannen Polyphontes durch Äpytus, ist in der dramatischen Litteratur oft behandelt. Aristoteles hatte ihn als besonders dramatisch gerühmt und die Erkennungsszene zwischen Merope und ihrem Sohne den interessantesten Augenblick der ganzen griechischen Bühne genannt. Euripides hat ihn dramatisiert, aber es sind nur Fragmente seines Dramas *Cresphontes* erhalten. Von den zahlreichen neueren Bearbeitungen sind die bekanntesten die von Maffei, Voltaire und Alfieri.

Arnold folgt in seiner Bearbeitung streng dem Vorbilde der griechischen Bühne. Sein Drama hat keine Akte und Szenen. Ein Chor begleitet die ganze Handlung. Die langen Botenreden, die schnellen einzeiligen Wechselreden (Stichomythien), das ganze Kolorit, die Unmasse von klassischen Anspielungen, die das Herz jedes Philologen erfreuen müssen, sind griechisch. Gesetzmäfsigkeit[1]) ist da, aber sonst fehlt einfach alles

[1]) An seine Schwester Mrs. Forster schreibt Arnold am 25./7. 1857: „*I must read Merope to you. I think and hope it will have what Buddha called the character of fixity, that true sign of the law.*“

— Charaktere, Leidenschaft, Poesie. Die Charaktere bleiben trotz ihrer Gesprächigkeit ohne Leben, der Chor der jungen Mädchen ist immer der Meinung dessen, der zuletzt gesprochen hat, und äufsert in einer unpoetischen Sprache Trivialitäten. Wie anders hat Schiller in der *Braut von Messina*, wie anders, um einen Zeitgenossen Arnolds zu nennen, Swinburne in *Atalanta und Calydon* den Chor behandelt!

Das ganze Drama ist langweilig, tot, ein akademischer Versuch, ein Preisgedicht von ungewöhnlicher Länge. Es gehört zu jenen klassizistischen Dramen, die mit *Ferrex and Porrex* beginnen, deren Hauptvertreter in der elisabethischen Zeit die Römerdramen Ben Jonsons sind, im achtzehnten Jahrhundert Addisons *Cato*, und ist eines der schwächsten derselben. In der Tat hat Arnold dies auch wohl eingesehen und, abgesehen von zwei Fragmenten, einem Fragment einer *Antigone* und einem Chor einer *Dejanira*, früheren, ebenfalls mifslungenen Versuchen, haben wir kein Drama von ihm.

Wenn Arnold selbst von seiner Poesie sagt, dafs sie die wichtigsten Geistesströmungen des letzten Vierteljahrhunderts darstelle, so gilt das doch nur mit grofser Einschränkung. Wie das grofse Gebiet der Leidenschaft und Liebe, so ist auch das der sozialen Kämpfe, das in Tennysons Dichtungen einen so kräftigen Widerhall findet, ihm fremd. Die Kritik des Lebens, welche Arnold in seiner Poesie übt, ist im allgemeinen nur eine Kritik der Ideen, der philosophischen und religiösen Kämpfe der Zeit. Aber auf diesem engen Gebiete ist er ein Meister. Und ebenso ist er ein Dichter der Natur von ganz eigenem Reize. Feine, zarte, vibrierende Stimmung liegt in seinen Naturbildern; sie haben Luft und Licht und atmen Ruhe, Frieden, Befreiung von den Leidenschaften der Welt. Und wie in die Natur, so versenkt er sich mit gleicher Wahrheit der Empfindung in die ferne Vorwelt und versetzt uns mit derselben Meisterschaft in die stürmische nordische Welt des Wassers, des Eises und Schnees, wie in den glühenden farbenprächtigen Orient mit seinen Städten voll Elend, Glanz und Tyrannei. Allerdings fliefst der Quell der Poesie bei ihm nicht sehr voll und nicht immer in gleicher Reinheit und Kraft. Manchmal sickert er nur in Tropfen durch ein Gestrüpp von Theorien und Gedanken; oft haben wir den Eindruck, als ob er, um mit Lessing zu reden, durch Druckwerk und Röhren herausgeprefst würde. Darum experimentiert er auch oft mit der Form und nähert sich der Prosa. Aber wo er unter dem Drange poetischer Inspiration schreibt, da ist auch die Form klassisch-vollendet und der Ausdruck klar und treffend. Im allgemeinen können wir Arnold gewifs nicht den grofsen Dichtern der Weltlitteratur oder auch seines Landes,

zuzählen, aber er ist gewifs ein origineller Dichter von eigenem Reize. Populär kann er nie werden, da er sich nur an die Gebildeten wendet, aber dieser kleine Kreis wird sich nach den Mühen und Kämpfen des Tages gern durch einen Trunk aus diesem Quell reiner Gedanken und ernster, klarer, wenn auch etwas mutloser Empfindung erquicken.

Wenn wir nun nach den Vorbildern Arnolds fragen, so sind in erster Linie die Alten zu nennen, besonders die Griechen, und unter ihnen Homer und Sophokles vor allem. Nächst ihnen übt Goethe den gröfsten Einflufs auf ihn aus und zwar nicht sowohl der Dichter Goethe als Goethe, der Denker, der Weise und grofse geistige Befreier. Von englischen Dichtern steht ihm Wordsworth am nächsten, ohne dafs er deshalb ein Nachahmer desselben ist. Vielmehr unterscheidet sich seine Poesie von der Wordsworths ebenso sehr wie die Individualität des weisen und grofsen, aber so eng begrenzten Einsiedlers von Rydal Mount von der des vielgewandten, für die verschiedensten geistigen Einflüsse empfindlichen, weltmännischen Dichters. Auch die Einwirkung Byrons, besonders auf seine ersten Dichtungen, wie *Empedocles on Etna*, ist nicht zu verkennen. Arnold war überaus belesen, und so liefsen sich noch mannigfache Einflüsse, unter anderen die von Heine, Spinoza, Sainte-Beuve, Senancour, feststellen, aber er verarbeitete diese alle in origineller Weise, weil er auf einem eigenen festen Grunde beruhte, über den uns seine Prosaschriften Auskunft geben werden.

III. Frühere literarische Kritik.

(Essays in Criticism, 1865.)

Am unbestrittensten anerkannt ist Arnolds Bedeutung als ein grofser Reformator und Anreger auf dem Gebiete der literarischen Kritik.

Die englische Kritik, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert Männer wie Ben Jonson, Addison, Dryden und Samuel Johnson aufwies, hatte im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Aufschwunge der Dichtkunst nicht Schritt gehalten. Der Grund hiervon lag darin, dafs sie entsprechend der politischen Gestaltung des Landes in grofsen, mächtigen Zeitschriften organisiert war, von denen die *Edinburgh* und *Quarterly Review* und neben ihnen *Frazer's* und *Blackwood's Magazine* die bedeutendsten waren. Diese waren nur allzu geneigt, über neue litterarische Erscheinungen vom Parteistandpunkte aus zu urteilen und abzuurteilen. Ein gehässiger, persönlicher Ton, ein Mangel an Unparteilichkeit und nachempfindender Sympathie machte sich in diesen Organen der öffentlichen Meinung breit und zeigte sich in seiner ganzen Schärfe und Beschränktheit bei der Beurteilung der Erstlingswerke von Dichtern

wie Byron, Wordsworth, Shelley, Keats und Tennyson. Gegen diesen Parteigeist innerhalb der Kritik wandte sich Arnold zunächst. In der Vorrede seiner *Essays in Criticism* heifst es: „Zu versuchen, der Wahrheit von verschiedenen Seiten nahezukommen, nicht zu drängen oder zu schreien, noch hartnäckig eine Seite mit Heftigkeit und Eigensinn hervorzuheben — nur so, scheint es mir, können Sterbliche hoffen, jene geheimnisvolle Gottheit zu erblicken, die wir nie anders als in allgemeinen Umrissen und auch nur so in Umrissen sehen werden. Wer immer nur ungestüm in seiner eigenen, besonderen Lieblingsrichtung auf sie zudrängt, mufs unfehlbar mit dem Kopf sich in den Falten des schwarzen Gewandes verwickeln, das sie umhüllt“[1]). Diese Vielseitigkeit ist in der Tat das Kennzeichen Arnoldscher Kritik.

1. Kritische Grundsätze. Der erste der Essays, die Arnold im Jahre 1865 veröffentlichte, beschäftigt sich mit der Aufgabe der Kritik in der Gegenwart. Er ist ein Meisterwerk der Arnoldschen Prosa, die so recht ein Abbild des Mannes ist, in ihrer durchsichtigen Klarheit und milden verständigen Ruhe, ihrer feinen Ironie, die manchmal allerdings auch zu derbem Spotte ausartet, ihrem Reichtum an glücklichen Wendungen, die im Ohre und Geiste nachhallen und sich für immer einprägen. Er enthält im Keime das ganze schriftstellerische Programm Arnolds, seine grundlegenden bedeutendsten Ideen, aus denen seine späteren Schriften nur die Konsequenzen und die Anwendung ziehen.

Unser Zeitalter, so meint Arnold, ist im wesentlichen ein kritisches Zeitalter. Seine bedeutendsten Äufserungen sind kritischer Art, zeigen das Bestreben, in allen Zweigen des Wissens, der Theologie, Philosophie, Geschichte, Kunst, Naturwissenschaft die Gegenstände zu sehen, wie sie wirklich sind. England aber steht in dieser Beziehung hinter allen Kulturländern am meisten zurück. Man sieht auf die Kritik im Vergleich zur schöpferischen Tätigkeit als etwas Untergeordnetes herab. Aber abgesehen davon, dafs nicht jedes dichterische Erzeugnis höher steht als jedes kritische, sind alle Epochen der schöpferischen Tätigkeit nicht günstig. Einer grofsen schöpferischen Periode mufs eine Periode der Kritik vorausgehen, die ihr das Material an Ideen liefert, die geistiges Leben und Wachstum schafft, sei es, dafs dieses aus der allgemeinen Hebung des nationalen Lebens hervorgehe wie zur Zeit des Sophokles, sei es, dafs es durch vielseitige Gelehrsamkeit und lange kritische Tätigkeit geschaffen sei wie zur Zeit Goethes. In der englischen Poesie am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts macht sich

[1]) Vorrede zu den *Essays in Criticism*, Tauchnitz Ed. p. 5/6.

der Mangel einer solchen vorbereitenden kritischen Periode fühlbar. Die Poesie von Byron, Wordsworth und Shelley gibt keine genügende Deutung des Lebens, weil sie nicht genug wufste, weil es ihr an der kulturellen Grundlage fehlte.

Welches sind nun das Wesen, die Methode und die Gegenstände einer solchen Kritik? Arnold versteht die Kritik in dem Sinne, wie sie Lessing und Herder übten, und definiert sie als das Streben, das Beste zu wissen, was in der Welt gewufst und gedacht wird ohne Rücksicht auf Praxis, Partei, Politik und dergleichen. Einem solchen freien Spiele des Geistes stehen aber in England grofse nationale und traditionelle Hindernisse entgegen, und gegen diese wendet er sich nun im einzelnen.

Hierzu gehört zunächst der vielgerühmte praktische Geist der Engländer, ihre Eigentümlichkeit, alles unter praktischen, politischen Parteigesichtspunkten zu betrachten. In England dient auch die Kritik vorzugsweise Interessen, die ihr fremd sind, ordnet sich den praktischen Zwecken von Parteien unter. Die wahre Kritik aber hat sich in ihrer eigenen Sphäre der Intelligenz zu halten, sie mufs fern bleiben von praktischen Erwägungen, fern von den sozialen und politischen Tagesfragen. Nur so kann sie auch dem praktischen Manne dienlich sein, indem sie seine Ideen klärt und erweitert. Allerdings ist dieser Weg ein langsamer, vielleicht ein Umweg. Aber die Kritik mufs geduldig sein und zu warten verstehen. „Wir haben lange genug“, sagt Arnold, „alles vom Gesichtspunkte der Politik und des praktischen Lebens betrachtet und erreicht, was sich auf diesem Wege erreichen läfst, versuchen wir einmal eine uneigennützigere Art der Betrachtung, widmen wir uns mehr dem beschaulichen Leben des Geistes! Auch dieses hat seine Auswüchse und Gefahren, aber diese sind gegenwärtig nicht für uns da. Bemühen wir uns ruhig, unseren Vorrat an wahren und reinen Ideen zu vergröfsern und laufen wir nicht, sobald wir eine Idee oder eine halbe Idee haben, auf die Strafse und versuchen sie dort zur Herrschaft zu bringen! Schliefslich werden unsere Ideen die Welt nur um so besser umgestalten, wenn sie nur ein wenig gereift sind.“

Solch eine ruhige Betrachtung wird auch vor der Selbstüberschätzung und Selbstüberhebung hüten, die in England von Parlamentariern und populären Schriftstellern genährt, der wahren Kultur hinderlich ist. Arnold bekämpft diesen Hang zum Selbstlob mit seinen Dithyramben von der alten angelsächsischen Rasse, der besten Rasse der Welt, dem beispiellosen Wohlergehen Englands mit allen Waffen des Ernstes und Spottes.

So empfiehlt er denn auch vor allem das Studium fremder Gedanken, besonders der französischen und deutschen Wissenschaft und Literatur. Die Kritik soll nicht in erster Linie urteilen, Zensuren erteilen, sondern Wissen erwerben und verbreiten. Und mit Goethe, der sein Lehrmeister ist, wie er vorher schon der Carlyles gewesen war, betrachtet er Europa in geistiger Hinsicht als einen grofsen Verband, der nach einem Ziele hinarbeitet. Der Insularität der Engländer stellt er die Idee von dem europäischen Kulturkomplex gegenüber und trägt dadurch dazu bei, die Scheidewand zu durchbrechen, die das Inselland von den Kulturnationen des Festlandes trennte.

So hofft er dazu beizutragen, eine grofse Litteraturepoche vorzubereiten. „Das verheifsene Land", so schliefst dieser Essay, „werden wir nicht betreten, und wir werden in der Wüste sterben: aber es ersehnt, es von ferne begrüfst zu haben, ist vielleicht der höchste Vorzug unter den Zeitgenossen und der beste Anspruch auf Achtung bei der Nachwelt."

In den neun Essays, die auf den eben besprochenen folgen, hat Arnold die hier verkündeten Grundsätze angewandt und weiter ausgeführt. Sie beschäftigen sich ausschliefslich mit Personen und Einrichtungen des Auslands und zwar nicht blofs mit Litteratur im engeren Sinne, sondern auch mit Philosophie, Religion und Ethik. Ihre Bedeutung liegt vor allem in den allgemeinen Betrachtungen des Schriftstellers, die wie ein Sauerteig in den durch Tradition und Anlage geheiligten englischen Vorurteilen und liebgewordenen Anschauungen wirkten und sie in kräftige Gährung brachten. Seine Stärke liegt im Vergleichen, Unterscheiden, Abwägen der Begriffe und Anschauungen; er hat seine Freude daran, den unklaren Massenurteilen zu widersprechen, aber er tut dies immer ohne Bitterkeit und in gefälliger Form. Die englischen Ideen umzuwandeln, auf das englische Publikum überzeugend zu wirken, das ist um diese Zeit, wie seine Briefe zeigen, sein grofser Ehrgeiz[1]).

2. Der englische und französische Geist. Dies ist auch der Grundgedanke seines Essays über „den litterarischen Einflufs der Akademien" (1864). Eine Geschichte der französischen Akademie

[1]) *It is very animating to think that one has at last a chance of getting at the English public. Such a public as it is, and such a work as one wants to do with it! Partly nature, partly time and study, have also by this time taught me thoroughly the precious truth that every thing turns upon one's exercising the power of persuasion, of charm; that without this all fury, energy, reasoning power, acquirement, are thrown away and render their owner more miserable. Even in one's ridicule one must preserve a sweetness and good-humour.* 29./10. 63. Vgl. auch den Brief vom 19./5. 1863.

veranlafste ihn zu fragen, warum England kein solches Institut habe. Die Antwort des Durchschnitts-Engländers, dafs dies ein Zeichen der Überlegenheit des englischen Geistes sei, beruhigt ihn nicht. Zunächst gibt er eine kurze Darlegung der Geschichte der französischen Akademie und ihrer Ziele. Sie sollte die französische Sprache rein halten und das höchste Organ der öffentlichen Meinung in litterarischen Dingen sein. Ihre Aufgabe ist, Geisteskultur zu schaffen; sie ist das Gewissen der Franzosen in geistigen Dingen. Solch ein feines Gewissen in geistigen Dingen fehlt aber den Engländern. Ihr Geist zeichnet sich nicht sowohl durch Offenheit und Klarheit, rasche und biegsame Intelligenz aus als durch Energie und Ehrlichkeit. Daher leistet er das Höchste in der Poesie und der höchsten Wissenschaft, wie die Namen Shakespeare und Newton beweisen. Wo es aber auf rasche geistige Auffassung ankommt, wie in der Prosa und der gewöhnlichen Routine geistiger Tätigkeit, Übersetzungen, Nachschlagebüchern, biographischen Wörterbüchern u. dergl., da haben die Franzosen den Vorrang. Und weil die Eigenschaften des Genius weniger übertragbar sind als die der Intelligenz, so zeigt die Litteratur in England nach der grofsen Blüte von Marlowe bis Milton einen plötzlichen Verfall, während auf das grofse Jahrhundert der Franzosen die mächtige Litteratur des 18. Jahrhunderts folgt[1]). Es fehlt also dem englischen Geiste an Formsinn, Methode, Genauigkeit, Ordnung sowie an dem Sinn für Autorität, aus dem eine Akademie entspringt. Und deshalb leidet auch die englische Literatur an den Fehlern, denen ein solches Zentrum des Geschmacks entgegenwirkt, Rohheit, Exzentrizität, Unklarheit, Gewaltsamkeit, Eigenschaften, die sich kurz als Provinzialismus zusammenfassen lassen. Dieser Provinzialismus zeigt sich selbst bei den ersten Schriftstellern, sei es im Stile, sei es in der Trivialität der Ideen, sei es in einer aggressiven und gewaltsamen Manier. Arnold gibt Beispiele dieser Fehler bei den ersten Schriftstellern seiner Zeit, Ruskin, Palgrave, Kinglake, Beispiele, die sich in der Tat noch sehr vermehren liefsen.

Dennoch empfiehlt er nicht die Gründung einer Akademie in England. Er empfiehlt nur auf diese Fehler zu achten und sie zu bessern, statt sich einer vulgären und schädlichen Selbstverherrlichung hinzugeben.

Das ist etwa der Gedankengang dieses Essays, in dem Arnold eine bis dahin noch unerhörte Kritik an seinem Volke übt, die, wenn auch einzelnes sich anfechten läfst, jedenfalls im allgemeinen das Richtige

---

[1]) Steht doch auch das Drama trotz Pinero und Jones in keinem Lande tiefer als in dem Vaterlande Shakespeares!

trifft. Für die Klarheit, die feine und scharfe Intelligenz der Franzosen besafs er immer eine grofse Vorliebe, wenn er auch für ihre Fehler keineswegs blind war[1]).

3. Das englische Philistertum. Einen ähnlichen Ton der Kritik englischer Vorurteile und Beschränktheit schlägt der Essay über Heinrich Heine (1863) an, dessen Betrachtung sich deshalb hier am besten anfügt. Heine hat nach Goethe von allen deutschen Dichtern den gröfsten Einflufs auf Arnold ausgeübt. Bei der ersten Lektüre sah er zwar in ihm nur einen affektierten, unnatürlichen und daher lächerlichen Byron[2]), aber später änderte er sein Urteil, wie dieser Essay und auch das Gedicht *Heine's Grave* beweisen. Arnold gibt eine feine Charakteristik des deutschen Dichters, den er als „einen glänzenden und äufserst tüchtigen Soldaten im Freiheitskriege der Menschheit“, als den „bedeutendsten Nachfolger Goethes auf seinem bedeutendsten Tätigkeitsgebiete“ auffafst. Der Kampf Heines aber, sagt Arnold, gilt dem Philistertum, den Philistern. Und dann gibt er eine eingehende Definition dieses Begriffs, den er in die englische Litteratur eingeführt hat und auf englische Verhältnisse anwendet. Ein Philister ist im eigentlichen Sinne „ein starker, hartnäckiger, unaufgeklärter Widersacher des auserwählten Volkes, der Kinder des Lichts“. Er ist dann in übertragenem Sinne ein Feind der Veränderung, des geistigen Fortschritts, der Ideen, der Vernunft, ein Anhänger des Alten, der Überlieferung, der Vorurteile. Heine fühlte aber eine starke Abneigung gegen die Engländer und spricht von der echt britischen Beschränktheit, weil nirgends die Abneigung gegen Ideen so grofs ist als in England. Dort hat der politische Fortschritt sich immer auf mechanische Weise vollzogen durch Abstellung von Mifsständen, nicht, weil sie unvernünftig, sondern weil sie unerträglich und unbequem geworden waren. Der Erfolg dieser Methode hat die anti-idealistische Denkungsart verstärkt. „Philistia hat uns seitdem als das wahre Land der Verheifsung gegolten, und es ist nichts weniger als das; der geborene Freund von Ideen und Feind von Gemeinplätzen mufs in diesem Lande fühlen, dafs der Himmel über ihm von

[1]) Letters 25./1. 1859, 31./1. 1871.

[2]) L. 4./5. 48: „*I have just finished a German book I brought with me here, a mixture of poems and travelling journal by Heinrich Heine, the most famous of the young German literary set. He has a great deal of power, though more trick; however, he has thoroughly disgusted me. The Byronism of a German, of a man trying to be gloomy, cynical, impassioned, moqueur etc., all à la fois, with their honest bonhommistic language and total want of experience of the kind that Lord Byron, an English peer with access every where, possessed, is the most ridiculous thing in the world.*“

Erz und Eisen ist." Wenn auch dieser praktische, ideenfeindliche Geist England zu der gegenwärtigen Wohlfahrt und Freiheit geführt hat, so birgt er doch für die Zukunft eine grofse Gefahr in sich. Wenn Macaulay mit seiner Verherrlichung der englischen Verfassung, Tennyson[1]) mit seinem Lobe der „ehrsam gekleideten Freiheit" Englands an der Spitze eines ganzen Chores von Lobrednern englischen Wesens stehen, so zeigt uns Arnold einmal die Kehrseite dieses praktischen Geistes, den Mangel an Idealismus, der auf die Dauer einem grofsen Kulturvolke verhängnisvoll werden müsse[2]). Damit England nicht von seiner Höhe herabsinke, will er auf dem Wege der Litteratur an seinem Fortschritte arbeiten „mit der Gefahr immer vor Augen", so schreibt er an seinen Schwager Forster (Lett. 14./11. 63), „wenn ich das wilde Tier des Philistertums nicht besänftigen kann, während ich versuche es zu bekehren, von ihm in Stücke gerissen zu werden, und wenn es mir völlig gelingt, es zu bekehren, zu allerletzt in einem Graben oder im Armenhause zu sterben".

4. Rein litterarischer Art sind die Essays über *Maurice* und *Eugénie de Guérin* (1863) und *Joubert* (1864). Man hat sich gewundert, dafs Arnold als Beispiele der französischen Litteratur nicht repräsentative Männer ausgewählt habe, wie etwa Victor Hugo, Alfred de Musset, Flaubert oder andere, sondern solche, die aus Mangel an Energie und zu grofser kritischer Ängstlichkeit nicht recht zur Entfaltung gekommen sind und in Tagebüchern und Gedankensammlungen einer unterdrückten Produktivität Luft gemacht haben. Doch erklärt sich seine Vorliebe für jene feinen, zarten Geister wohl aus einem Zuge seiner eigenen Natur, wie sie sich in seinen Dichtungen offenbart, der Freude an dem intimen Leben des Geistes und der Natur und der Abwendung von dem lauten Getümmel des Tages. Der Essay über *Maurice de Guérin* ist mit feiner Kunst und Sympathie geschrieben. Kein vorschnelles Urteilen haben wir hier, sondern ein Muster der intuitiven, schöpferischen Kritik, die uns in das Seelenleben eines Menschen und einer Epoche hineinführt. Lebendig steht das Bild des jugendlichen Südfranzosen vor uns mit seinem feinen Naturgefühl und seinen intimen Seelenkämpfen, für

---

[1]) Vgl. das Gedicht: *You ask me, why, tho'ill at ease,* 2. Str.:

It is the land that freemen till
That sober-suited Freedom chose,
The land, where girt with friends or foes,
A man may speak the thing he will.

u. a. v. a. O.

[2]) Vgl. die berühmte Charakteristik Englands in *Heine's Grave*, s. o. S. 253 Anm.

die er erst bei dem feurigen Abbé Lammenais in jener Bretagne, die in Frankreich von jeher die Heimat des religiösen Gedankens war, und dann hinter engen Klostermauern — beide Male vergebens — Ruhe sucht. Und dann sehen wir ihn in Paris, für sein Brot in dem schweren Lehrerberufe kämpfend, sich in Zweifeln und Mifstrauen gegen die eigene Kraft verzehrend und seine zarte, für jeden Hauch der Natur empfängliche Seele allein dem verschwiegenen Tagebuche anvertrauend. Nach kurzem ehelichem Glücke stirbt er im Alter von 28 Jahren, und erst nach seinem Tode werden seine hinterlassenen Papiere zuerst von George Sand (1840) und dann vollständig von einem Freunde mit einer Einleitung von Sainte-Beuve veröffentlicht. Was den Essay besonders interessant macht, sind neben Proben aus den Briefen und Schriften Guérins, die mit nachfühlender Kunst übertragen sind, die allgemeinen Betrachtungen über das Wesen der Poesie, zu denen er Anlafs gibt. Hier wie überall fafst Arnold die Poesie als eine intime Deutung von Natur und Leben auf, die den Menschen in eine innere Beziehung zur Aufsenwelt und zu seinem eigenen Seelenleben setze und ihn dadurch beruhige und versöhne. Auf diese Gedanken werden wir noch Gelegenheit haben im Zusammenhange zurückzukommen.

Der Essay über die Schwester Maurice de Guérins, *Eugénie de Guérin*, gibt uns die Bekenntnisse einer schönen Seele. Was Arnold in dem Charakter dieses Edelfräuleins aus Languedoc besonders anzog, war das starke Innenleben und die Vornehmheit des Empfindens und Denkens, die sich in ihrem Tagebuche und ihren Briefen aussprechen. Besonders die Innigkeit ihres religiösen Lebens zieht ihn an, und er stellt die Poesie, die Innerlichkeit, die Erhabenheit und den Zauber des Katholizismus der Prosa, Dürre und Geschmacklosigkeit mancher Formen des Protestantismus gegenüber, dabei allerdings auch betonend, dafs dieser entwicklungsfähiger und in gröfserer Übereinstimmung mit dem modernen Leben sei, während der Katholizismus sich in Häufung der Dogmen, Madonnenkultus und Wundertäterei verliere und immer weiter von dem Geiste der Zeit entferne. Wir bemerken hier zuerst jene geistige Freiheit in der Beurteilung religiöser Dinge, die sich dann später an gröfsere Aufgaben machte. Dafs diese ihn schon damals stark beschäftigten, geht auch aus seinen Briefen hervor[1]).

Wenn die Geschwister Guérin durch die Zartheit und Innigkeit

[1]) *To profess to see Christianity through the spectacles of a number of second- or thirdrate men who lived in Elizabeth's time . . . . is an intolerable absurdity, and it is time to put the formularies of the Church of England on a solider basis.* Letters, 17./12. 1862.

ihres Gefühlslebens Arnolds Interesse erregten, so fühlte er sich zu *Joubert* durch den sittlichen Ernst und die Gröfse eines lauteren und festen Charakters hingezogen. Er war auf diesen wenig bekannten Verfasser von *Gedanken* durch Sainte-Beuve aufmerksam gemacht worden. Seine sittliche Gröfse unter den schwierigen Verhältnissen der französischen Revolution und des ersten Kaiserreichs, sein Streben nach Vollkommenheit, die Sanftmut und Milde seines Chrakters erregte Arnolds Sympathie, während die Ansichten des französischen Denkers, sein Mifstrauen gegen die Metaphysik und ihre Dunkelheiten, sein Verlangen nach Klarheit, seine Auffassung der Religion als einer praktischen Disziplin und Lebensregel, seine Abneigung gegen religiöse Sekten, endlich auch seine litterarischen Urteile mit den seinigen fast durchweg übereinstimmten. Joubert gehört nach Arnolds Meinung nicht zu den Grofsen, den vollströmenden Quellen der Wahrheit, die der Menschheit ewig Freude und Erquickung bringen, aber er ist von derselben Art und Familie wie sie und wird nicht vergehen, wie die geräuschvollen Talente, die nur die vorübergehende Kritik des Tages üben und deshalb mit dem Tage dahinschwinden[1]).

Fragen der Philosophie, Religion und Ethik werden in den vier übrigen Essays dieser Sammlung behandelt. *Spinoza und die Bibel* (1863) gibt eine Skizze des Inhalts des *theologisch-politischen Traktats* von dem grofsen holländisch-jüdischen Philosophen und weist auch auf seine *Ethik* hin, deren hoher und freier Geist durch einige Citate erläutert wird. Wir haben schon vorher erwähnt[2]), wie bedeutend Spinoza auf Arnold einwirkte, und werden noch später sehen, wie seine gesamte Weltanschauung im Grunde auf diese Philosophie zurückgeht, deren scharfe Scheidung zwischen Theologie und Philosophie den Ausgangspunkt seines Denkens bildet.

Wie Spinoza, so gehörte *Markus Aurelius* zu den Lieblingsschriftstellern Arnolds, zu dessen Tagebuch er selbst in schweren Stunden, wie bei dem Tod seines ältesten Sohnes, seine Zuflucht nahm. Eine Übersetzung

[1]) Als Beispiel eines solchen Talentes führt Arnold Macaulay an, „den grofsen Apostel der Philister“, wie er ihn nennt. Von ihm sagt er: „*Lord Macaulay was a born rhetorician; a splendid rhetorician doubtless and beyond that, an English rhetorician also, an honest rhetorician; still beyond the apparent rhetorical truth of things he never could penetrate; for their vital truth, for what the French call the vraie vérité he had absolutely no organ; therefore his reputation, brilliant as it is, is not secure*“ T. Ed. p. 155/156. Diese Ansicht gewinnt immer weitere Verbreitung. Vgl. übrigens auch Arnolds Gedicht *Bacchanalia* or *the New Age*, wo ähnliche Gedanken ausgesprochen werden, s. a. v. S. 72

[2]) S. v. S. 66.

desselben gibt ihm Gelegenheit zu einem Essay (1863), der ein Bild von dem Philosophen auf dem Throne und seiner Lehre entrollt. Besonders interessant ist dieser Essay durch die Einleitung, die die wichtige Frage des Verhältnisses an Religion und Moral erörtert, eine Frage, die Arnold auch später noch beschäftigte.

Einem ähnlichen Gedankenkreise entspringt der Essay über *„Heidnisches und mittelalterliches religiöses Gefühl“*, der aus einer Vorlesung hervorging, die Arnold im Jahre 1864 in Oxford hielt. Ein Idyll des Theokrit mit einer *Hymne an Adonis* und eine *Hymne* des heil. Franziskus von Assisi werden einander gegenübergestellt, um an ihnen den Gegensatz der Religion der Sinnenlust und des Leidens zu zeigen. „Die Poesie der Hymne des Theokrit behandelt die Welt nach dem Gebote der Sinne; die Poesie der Hymne des heiligen Franziskus behandelt sie nach dem Gebote des Herzens und der Einbildungskraft. Jene läfst nur soviel von der Welt gelten als Vergnügen gibt, diese läfst sie ganz gelten, ob rauh oder sanft, schmerzvoll oder freudig, aber gänzlich umgewandelt durch die Macht einer geistigen Erregung, die unter der Herrschaft einer übersinnlichen Liebe steht, welche ihren Sitz in der Seele hat.“ Beide Gefühle sind einseitig und haben ihre Extreme, und deshalb wechselt ihre Herrschaft. Die Renaissance war eine Rückkehr zum heidnischen Geiste, dem Leben der Sinne und des Verstandes, die Reformation war wiederum eine Reaktion gegen die fleischliche und heidnische Richtung in der verweltlichten Kirche. Jm achtzehnten Jahrhundert beginnt eine neue Rückkehr zur Herrschaft der Sinne und des Verstandes, deren glänzendster Vorkämpfer ein Mann des neunzehnten Jahrhunderts, Heinrich Heine ist. Aber sein eigenes Leben beweist, dafs die Religion der Lust nicht genügt. Nur die Religion des Leidens kann ein allgemeines religiöses Gefühl sein, eine Stütze für die Masse der Menschen, deren Leben voll Beschwerden ist. Wir finden hier die erste Andeutung des Heine entlehnten Gedankens von den beiden grofsen Kulturmächten, die das moderne Leben beherrschen, sich ablösen und ergänzen, dem Hellenentum und Hebräertum, auf die Arnold später ausführlich zurückkommt.

Alle Arten religiöser Gefühlsäufserung erregten Arnolds Interesse. Dies zeigt der Essay über *Ein persisches Passionsspiel* (1871 nach einem Vortrage in Birmingham), der nach einer Schrift des Grafen Gobineau die alljährliche Darstellung der Ermordung Husseins und seiner Familie zu Kerbela beschreibt. Obgleich Arnold hier ganz aus zweiter Hand schöpft, ist er lehrreich und anziehend, weil er wie immer aus der Darstellung des Besonderen den Weg zu allgemeinen vergleichenden Be-

trachtungen findet. Hier ist es die Vergleichung der drei grofsen monotheistischen Religonen nach ihrem ethischen Gehalte unter Beiseitesetzung alles historischen und dogmatischen Beiwerks, die ihn anzieht. Arnolds Vorurteilslosigkeit und Unbefangenheit erstreckte sich, wie die der Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts, nicht blofs auf die Beurteilung der christlichen Konfessionen, sondern auf alle Religionen, die er kannte, ohne dafs er deshalb den Indifferentismus oder die Religionsfeindschaft jener teilte.

IV. Kelten, Germanen und Engländer.

Den Kritiker wie den Dichter Arnold führt eine weite Sympathie in alle Epochen der Geschichte vom Altertum bis in die Neuzeit und zu allen Völkern von den Ufern des Euphrat bis an die Küsten der Bretagne. Ein längerer Aufenthalt in Wales, wo er dem nationalen Feste, dem Eistedfodd beiwohnte, und ein brutaler Aufsatz in der *Times*, der der Sprache und den nationalen Sonderheiten der Walliser jegliche Berechtigung absprach, veranlafsten ihn, sich auch mit dem Keltentum zu beschäftigen. Er hielt Vorlesungen *Über das Studium der keltischen Litteratur* in Oxford (1866), die im folgenden Jahre im Druck erschienen[1]).

In der damaligen englischen Kunst machte sich eine Art keltischer Renaissance bemerkbar. Wie im zwölften Jahrhundert durch Gottfrid von Monmouth und im sechszehnten Jahrhundert durch Edmund Spencers *Feenkönigin*, feierte König Arthur seine Auferstehung und zwar sowohl in der Malerei wie in der Dichtung. Die präraphaelitische Malerschule gibt sich ganz dem melancholisch-geheimnisvollen Zauber der alten Sage hin, deren Gestalten sie unzählige Male auf die Leinwand wirft[2]). In der Dichtkunst stehen neben Tennyson als Erwecker der Arthursage William Morris, Swinburne und Matthew Arnold selbst, von kleineren Dichtern nicht zu reden. Es geht ein Zug durch die englische Kunst, analog der Wiedererweckung der Napoleonlegende in Frankreich und der der germanischen Götter- und Heldensage in der deutschen Dichtung und Musik.

Arnold sucht dieses keltische Element innerhalb des englischen Volksgeistes zu stärken, indem er seine Bedeutung und Berechtigung darlegt. Es liegt dies Bestreben innerhalb seiner ganzen Denkungsart

[1]) Zuerst im *Cornhill Magazine* und dann als Buch.

[2]) Maler, die Stoffe aus der Arthursage behandelt haben, sind: Madox Browne, D. G. Rossetti, Watts, Burne-Jones, William Morris, Arthur Hughes, Val Prinseps, Spencer Stanhope.

„Ich hasse", sagt er einmal[1]), „alles Vorwiegen einzelner Elemente, und all mein Bestreben ist darauf gerichtet, uns zu erweitern und zu vervollständigen, indem ich möglichst viel von griechischen, lateinischen und keltischen Autoren einführe." Und an einer anderen Stelle sagt er: „Ich habe eine grofse Vorliebe für die keltische Rasse mit ihrer Melancholie und ihrem Stillstand" [2]). Aus diesem Bestreben und dieser Vorliebe leitete er auch allein die Berechtigung ab, über keltische Dinge zu sprechen. Er kannte keine keltische Sprache und schöpfte aus zweiter und dritter Hand. Daher trägt das Buch einen etwas dilettantischen Anstrich; das Tatsächliche darin ist unsicher, und die Hypothesen schweben in der Luft. Oft widerrufen die Anmerkungen, die ein Fachmann, Lord Strangford, zu seinem Texte beigesteuert hat, das über dem Striche Behauptete. Dennoch ist das Buch interessant und bedeutend. Es bringt zahlreiche Anregungen, wirft blendende Schlaglichter auf den Charakter der grofsen europäischen Rassen, auf Kunst, Literatur und Leben, und erfüllt mehr, als ein wissenschaftliches Werk es könnte, seinen Zweck einer erziehlichen Einwirkung auf die englische Nation.

Die keltischen Sprachen, so ist etwa der Gedankengang, und so auch die welsche müssen für alle praktischen Zwecke des Lebens der englischen weichen, aber der keltische Genius kann noch viel für das geistige Leben der Nation bedeuten. Die keltische Litteratur beruht auf alten und selbständigen Grundlagen und verdient ein näheres Studium. Dies gilt namentlich für England, denn hier haben sich Kelten und Germanen gemischt, so dafs man die englische Nation als eine grofse dunkle kymrische Basis mit einem grofsen sichtbaren germanischen Oberbau bezeichnen kann.

Der Einflufs des Keltentums zeigt sich, wenn wir die Engländer mit den Deutschen vergleichen. Der englische Geist ist charakterisiert durch Energie und Ehrlichkeit, der deutsche durch Beständigkeit (steadiness) und Ehrlichkeit[3]). Darum haben die Deutschen nach Arnolds Ansicht die Wissenschaft als Vorzug, das „Gemeine", d. h. den Mangel an Schönheits- und Formsinn, die Schwerfälligkeit und Langsamkeit der Sprache, die allgemeine Häfslichkeit und Einfachheit des Lebens als

[1]) *Letters* 21./1. 65.

[2]) *Letters* 25./9. 64.

[3]) Die Charakteristik ist nicht schlecht. Auch im Mittelalter wird die „stæte" als Hauptttugend der Deutschen gepriesen. z. B. Nibel. 2088,2: *gedenke der grôzen triwe dîn, der stæte und ouch der eide;* Parz. 246,6: *ir klagendiu stæte was so ganz;* *Walth.* 96,29: *stæte ist ein angst und ein nôt* u. a. v. a. O.

Mangel[1]). Hier zeigt sich eben bei den Engländern die Beimischung des keltischen Geistes. Diesem ist starke Empfindung, schnelles Erfassen von Eindrücken, eine lebhafte Persönlichkeit und ein lebendiges Streben nach Leben, Licht und Erregung eigen. Dagegen fehlt es ihm an Gleichgewicht, Maſs und Ausdauer und deshalb an Erfolg im Leben wie in Kunst und Wissenschaft. Arnold sucht dann die Einwirkung des Keltentums in der englischen Sprache, Religion und Poesie im einzelnen nachzuweisen. Der deutschen Poesie, meint er, fehlt es an Stil, selbst bei ihren gröſsten Vertretern. Goethe empfand diesen Mangel, und daher stammt seine Verehrung für das klassische Altertum. Stil ist aber eine gewisse Erhöhung und Umbildung dessen, was man sagt, so daſs man ihm Würde und Auszeichnung gibt. Diese Eigenschaft haben die Kelten in hohem Maſse. Die keltische Poesie berauscht sich am Stil. Unfähig die Welt zu erfassen und genügend zu deuten, wirft sie ihre Kraft auf den Stil. Den Zauber des Stils bei Milton und Byron führt Arnold auf das Keltentum zurück. Dem keltischen Genius, wie er bei Ossian sich zeigt, entspringt auch die Poesie der Empörung, des Titanismus, der Reaktion gegen den Despotismus der Tatsachen, ihm endlich der Sinn für das Geheimnisvolle in der Natur, wie wir ihn bei Shakespeare und Keats finden.

Die deutsche Poesie ist die einzige bedeutende moderne Poesie, weil sie von einem unabhängigen Standpunkte eine sittliche Deutung des Menschen und der Welt versucht, aber Zauber, Stil und Macht der Persönlichkeit hat sie nicht. Die englische Nation enthält mehrere Elemente. Damit diese sich nicht hindern, sondern fördern, ist es nötig, sie kennen zu lernen, ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aber die Engländer wollen nur Angelsachsen sein und werden durch diese Einseitigkeit exzentrisch, abstoſsend und unharmonisch. Endlich empfiehlt Arnold die Errichtung einer Professur für keltische Sprachen in Oxford, die inzwischen (1877) erfolgt ist.

Arnolds Buch über die keltische Litteratur, von der er nach eigenem Geständnis nichts verstand, gehört trotz vieler scharfen und halbwahren Urteile zu dem Glänzendsten und Wirksamsten, das er geschrieben hat. Das Geheimnis dieses Erfolges liegt einesteils in seinem klaren, durchsichtigen und glänzenden Stil, andernteils in jener eigentümlichen

[1]) So sehr Arnold die deutsche Litteratur, die deutsche Wissenschaft und die deutschen Schulen bewunderte, so wenig schmeichelhaft sind seine Urteile über die deutsche Nation. So schreibt er am 12./9. 65: „*The Germans with their hideousness and commonness are no relief to one's spirit, but rather depress it. Never surely was there seen a people of many millions so unattractive.*“

Mischung von litterarischer, politischer und sozialer Kritik, deren Bestreben ist, nach allen Seiten Ideen und Anregungen auszustreuen. Denn der Mangel an Ideen erscheint ihm als die gröfste Gefahr seines Vaterlandes. „Es herrscht eine wirkliche, eine fast drohende Gefahr", sagt er einmal [1]), „dafs England nach jeder Richtung unendlich verliere, zu einer Art gröfseren Hollands herabsinke, weil es ihm an Ideen fehlt, weil es den allgemeinen und notwendigen Fortschritt der Welt nicht bemerkt und sich ihm nicht anpafst." Diese Überzeugung und das Vertrauen auf den Einflufs seiner Feder haben ihn auch veranlafst, in seinen folgenden Schriften die Krücke der litterarischen Kritik, die ja bei ihm schon immer zugleich eine soziale, politische und religiöse Kritik, eine „Kritik des Lebens" gewesen war, gänzlich beiseite zu werfen und als freier Schriftsteller auf die politischen, sozialen und religiösen Anschauungen seiner Zeit einzuwirken zu suchen.

V. Politisch-soziale Kritik.

Die zweite Hälfte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war für England eine sehr bewegte Zeit, sowohl in politischer wie in sozialer Beziehung. Es war der Höhepunkt des alten manchesterlichen Liberalismus, der in der Ausdehnung politischer Rechte und in der Beschränkung der staatlichen Autorität auf der einen Seite und unendlicher Vermehrung der industriellen Produktion auf der anderen Seite den Fortschritt sah. Selbst die Konservativen standen unter dem Banne dieses Ideals, wie das von Disraeli durchgeführte Reformgesetz von 1867 beweist, welches das Wahlrecht bedeutend erweiterte. Zugleich aber war das Land von inneren vulkanischen Zuckungen eines anarchischen, ordnungsfeindlichen Geistes beunruhigt, dessen gefährlichster Herd das immer unzufriedene, im Zustande unterdrückter und von Zeit zu Zeit aufflammender Empörung befindliche Irland war. Ein Versuch mehrerer irischer Fenier, das Gefängnis zu Clerkenwell in London, in dem einige ihrer Genossen gefangen safsen, mit Dynamit in die Luft zu sprengen, wobei eine Reihe unbeteiligter Menschen ums Leben kamen, veranlafste Arnold, das Wort in öffentlichen Angelegenheiten zu ergreifen. Er schrieb dieses ruchlose Attentat der mangelnden Energie der Regierung zu, die sich schon im vorigen Jahre bei den Reformunruhen im Hyde-Park gezeigt habe [2]),

[1]) *Letters*, Nov. 1865.

[2]) Er schrieb an seine Mutter am 14./12. 1867: „*You cannot have one measure for Fenian rioting and another for English rioting, merely because the design of Fenian rioting is more subversive and desperate. What the State has to do, is to put down all rioting with a strong hand, or it is soon to drift into troubles.*"

und faſste seine Gedanken über Staat und Gesellschaft in einem Buche zusammen, das er *Kultur und Anarchie* nannte. Das Buch, das im Jahre 1869 erschien, ist aus zwei Aufsätzen entstanden, von denen der eine *Die Kultur und ihre Feinde* Arnolds letzte Vorlesung in seiner Eigenschaft als Professor der Poesie in Oxford bildete (1867), der andere, *Anarchie und Autorität*, im Jahre 1868 im *Cornhill Magazine* erschien.

Die Einleitung enthält einen Angriff auf die sog. „Dissidenten", welche Arnold für die schlimmsten Feinde wahrer Kultur in England hält. Prof. Saintsbury meint in seiner Biographie Arnolds, daſs dieser infolge seiner Tätigkeit als Schulinspektor, die ihn besonders in dissidentische Kreise geführt habe, ihren Einfluſs und ihre Bedeutung in England überschätzt habe[1]). Ich wage dem zu widersprechen. In der Tat waren diese Nachkommen der alten gottesfürchtigen und tyrannenfeindlichen Puritaner die echten Träger des herrschenden Liberalismus mit seinem Miſstrauen gegen Staat und Autorität, seinem Glauben an die Macht der äuſserlichen Freiheit und seiner Enge und Beschränktheit in religiösen und geistigen Fragen. Arnold sah mit Recht in ihnen und dem Prinzip des Puritanismus, das sie vertreten, die Widersacher des wahren Fortschrittes und richtete seine Kritik deshalb hauptsächlich gegen sie.

Süſsigkeit und Licht überschreibt Arnold mit einem Swift entlehnten Worte[2]) das erste Kapitel seines Buches. An Stelle der Bitterkeit und Dunkelheit des Streites der Tagesmeinungen, der Sekten und Parteien mit ihrem Glauben an äuſsere Mittel, ihrem Haſs und ihrer Enge soll die Kultur treten, d. h. das Streben nach allgemeiner, harmonischer und innerlicher Entwicklung des Menschen, und Süſsigkeit und Licht bringen. Der Geist des Puritanismus, welcher einseitig nach moralischer Vollkommenheit strebt, hat das englische Leben verengt und häſslich gemacht. Diesen bekämpft aber Arnold, aber nicht dadurch, daſs er ein philosophisches System aufstellt oder empfiehlt, sondern indem er durch Kultur, d. h. durch Verbreitung von klaren und fördernden Ideen, die Grundlagen des politischen, sozialen und religiösen Leben zu erweitern, die starre Routine und die festen Dogmen zu lockern sucht.

---

[1]) a. a. O. p. 126/127. Saintsbury urteilt überhaupt in sehr absprechender und meiner Ansicht nach ungerechter Weise über die politisch-sozialen und theologischen Schriften Arnolds. Er überschreibt das Kapitel, das davon handelt *In the Wilderness* und bedauert, daſs Arnold der Dichtung und litterarischen Kritik nicht treu geblieben sei.

[2]) In Swifts *Battle of the Books* heiſst es von den Bienen: „*We have rather chosen to fill our hives with honey and wax, thus furnishing mankind with the two noblest things, with sweetness and light.*"

Aufklärung ist sein Ziel, wie es das Lessings und Herders war, die er am Schlusse dieses Kapitels auch als Kulturträger nennt, und mit denen er die Vielseitigkeit der geistigen Interessen und die Weite des Blickes gemeinsam hat.

Das zweite Kapitel, *Doing as one likes,* geht dem grofsen Abgotte der Engländer, der Freiheit, zu Leibe. Man preist die englische Verfassung besonders als Bollwerk der persönlichen Freiheit. Mit dem Aussterben der alten Ideen und Gewohnheiten der Unterordnung, wie sie im Feudalstaate bestanden, wächst aber die Gefahr der Anarchie. Es fehlt die Staatsidee, wie sie die Alten hatten und wie sie auf dem Festlande besteht. Niemand will eine höhere Macht über sich anerkennen, und auch die arbeitenden Klassen machen das Recht geltend, sich zu versammeln, wo sie wollen, zu schreien, zu drohen und zu zertrümmern. wie und was sie wollen, und keiner wagt ihnen entgegenzutreten. Die Kultur dagegen lehrt, dafs es nicht genügt zu tun, was man will, sondern dafs man tun mufs, was die Vernunft vorschreibt. So erlangen wir ein Prinzip der Autorität. Die Grundlage dieser Autorität kann nicht eine besondere Klasse sein, sondern nur unser bestes Selbst als Staat verkörpert. Wie allerdings diese Verkörperung des besten Selbst zu verwirklichen ist, und ob es eine bessere Art gibt als die englische des Parlamentarismus, darüber gibt Arnold keine Auskunft. Doch hat er Recht in seiner Kritik der Überschätzung der äufseren Freiheit[1]) in England und des Mifstrauens gegen den Staat.

Das dritte Kapitel bringt die berühmte Einteilung der Engländer in Barbaren, Philister und Pöbel. Als Barbaren bezeichnet Arnold die Aristokraten, weil sie mehr Sinn für Sport als für Bildung haben. Philister nennt er die grofse Mittelklasse, die ihrer mechanischen Lebensauffassung, ihrem Getriebe von Geschäften, Versammlungen, Reden und Predigten folge und den Ideen feindlich sei, und das niedere Volk, das in Roheit und Armut dahin lebe mit dem einzigen Vorrechte zu tun, was es wolle, ohne zu wissen, was es wolle, fafst er als Pöbel (populace) zusammen. Diese Charakteristik, zu der den Schriftsteller seine Freude an epigrammatischen kurzen Zusammenfassungen verleitet, ist selbst mit den Einschränkungen, die er ihr anfügt, kaum richtig. Die englischen Aristokraten sind durchaus nicht durchschnittlich Barbaren; sie zeichnen sich vielmehr vor dem Adel des Festlandes seit jeher durch gröfsere geistige Lebendigkeit und Tüchtigkeit aus. Die grofse Mittelklasse

[1]) Goethes Ideen über Freiheit waren wohl nicht ohne Einflufs auf ihn geblieben. Vgl. die *Gespräche mit Eckermann* u. d. 18./1. 1824. Vgl. auch Carlyle in *Past and Present*, Kap. XIII: *Democracy*.

umfaſst in England eigentlich drei Stufen, die gelehrten Berufe, die Fabrikanten und Groſskaufleute und die Krämer und Handwerker, und nur von der untersten Stufe gilt im allgemeinen, was Arnold sagt. Endlich geht es am allerwenigsten an, die Arbeiter als „Pöbel" zu bezeichnen. Auch hier bieten sich dem sympathischen Beurteiler vielfache soziale Schattierungen und Unterschiede dar, aber Arnold war eben vom sozialen Geiste unserer Zeit noch ganz unberührt. Dagegen trifft er einen Mangel der englischen Demokratie, wenn er sagt, daſs sie nicht an die Autorität der Vernunft, des besseren Selbst glaube, sondern der Ansicht sei, daſs aus dem Konflikte und Nehmen und Geben der Ideen und Äuſserungen unserer gewöhnlichen Natur durch eine natürliche Tendenz der Dinge oder der Vorsehung die Vernunft zur Geltung komme. Er nennt dies die britische Form des Atheismus und Quietismus und findet Beweise dafür unter anderem in dem Gebiete, das er selbst praktisch beherrschte, der Erziehung, wo man unendliche Versuche mache, ohne vernünftige Grundsätze zur Anwendung zu bringen, wie in Frankreich oder Preuſsen. Arnold bezeichnet hier die Kehrseite des Parlamentarismus, der in allen Fragen, die nicht Partei- oder Machtfragen sind, die nicht an die Leidenschaften und die Selbstsucht appellieren, wie die Geschichte des Erziehungswesens beweist, sehr langsam arbeitet.

Hellenismus und Hebraismus ist der Titel des folgenden Kapitels, in dem der Schriftsteller den Gründen der eben besprochenen Erscheinungen nachgeht. Der Hellenismus sucht die Vollkommenheit des Menschen durch die wachsende Erkenntnis; er ist das intellektuelle Prinzip. Der Hebraismus, zu dem natürlich in erster Linie das Christentum gehört, lehrt rechte Lebensführung und Gehorsam; er ist das moralische Prinzip. Die ganze Geschichte zeigt uns den Kampf dieser beiden Mächte, die beide einseitig sind und sich abwechselnd verdrängen. Die englische Nation, deren Stärke die Energie und nicht die Intelligenz ist[1]), die dem Handeln und nicht dem Denken zuneigt, hat dem Hebraismus die Vorherrschaft gegeben. Seit dem Aufkommen des Puritanismus beherrscht er das englische Leben und hat die Geschichte der letzten zweihundert Jahre gestaltet[2]). Während überall die Entwicklung

[1]) Goethe sagt einmal: „Alle Engländer sind als solche ohne eigentliche Reflexion; die Zerstreuung und der Parteigeist lassen sie zu keiner ruhigen Ausbildung kommen. Aber sie sind groſs als praktische Menschen." *Gespr. mit Eckermann* u. d. 24./2. 1825. Arnold zitiert diesen Ausspruch ungenau. L. 15./12. 87.

[2]) In dem Essay über Heine heiſst es schon: „*A few years afterwards, the great English middle class, the kernel of the nation, the class whose intelligent sympathy has upheld a Shakespeare, entered the prison of Puritanism, and had the key turned upon its spirit for two hundred years.* T. Ed. p. 149/50.

in der Richtung des Hellenismus fortgegangen ist, ist in England der moralische Impuls die Hauptsache geblieben, und deshalb ist es hinter anderen Nationen zurückgeblieben. Eine Umkehr ist hier nötig, eine Erweiterung der Grundlagen des Lebens und Denkens[1]).

Das folgende Kapitel, das mit einem Citat aus der Vulgata den Titel führt *Porro unnm est necessarium*, führt diese Ideen weiter. Der Hebraismus und sein Vertreter in England, das Puritanertum, verfolgt nur ein Ziel, des *unum necessarium*, und läfst im übrigen dem gewöhnlichen Selbst seinen Lauf. Das hellenische Prinzip lehrt uns, diese eine Lebensregel auf ihre Wirksamkeit zu untersuchen, das Gesetz der Dinge zu finden und alle Kräfte und Tätigkeiten des Menschen zu vervollkommnen. Er setzt das freie Spiel des Bewufstseins an die Stelle der Strenge des Bewufstseins, er löst und befruchtet die Starrheit der Routine und der mechanischen Lebensauffassung durch einen Strom frischer Gedanken, durch Kultur.

In einem Schlufskapitel sucht Arnold seinen praktischen Landsleuten an einigen Beispielen aus der Tagespolitik zu zeigen, dafs die Beurteilung der Dinge nach der Vernunft ebensowohl zu Resultaten führe, als die mechanische nach Parteischablonen, wenn sie auch nicht immer im Sinne der Partei erfolge. Für richtiger hält er es aber, die Geistesstimmung zu erwecken, aus der wahrhaft fruchtbare Reformen entstehen können, als gewisse äufsere Reformen vorzunehmen. Der Weg der Kultur ist ein langsamer. Ihre Jünger sollen nicht nach Macht und Einflufs streben, sondern sich damit begnügen, aufzuklären, „Süfsigkeit und Licht“ in dem Getümmel des politischen Kampfes zu verbreiten, zu erziehen und den Boden für die Saat der Zukunft zu bereiten.

Wie Carlyle hat Arnold den Weg von der Litteratur und zwar auch in gerader Linie von der deutschen Litteratur, von Goethe, zur Politik und zum öffentlichen Leben gefunden. Seine Betrachtungen haben nicht das Feuer, nicht die Glut und die machtvolle Energie des grofsen Schotten, der, wenn er auch die Engen des Dogmas und den Glauben an religiöse Formeln und Zeremonien abgestreift hatte, doch im Grunde den ernsten und strengen Puritanismus, aus dem er hervorgegangen war, nie verleugnete[2]). Aber dafür zeigen sie Klarheit, Mafs

[1]) Der Gegensatz zwischen Hellenismus und Hebraismus wird in der englischen Litteratur vielfach behandelt. Benjamin Disraeli operiert mit diesen Begriffen in seinen Romanen *Tancred* (1849) und *Lothair* (1870). Swinburne behandelt diese Ideen, aber als Feind des Hebraismus und des Christentums, in seinen *Poems and Ballads* (1866).

[2]) Arnold schätzte Carlyle nie sehr. Er schien ihm Kohlen nach Newcastle zu tragen, indem er einer Nation Ernst predigte, die von Natur schon reichlich damit versehen war und andere nützliche Dinge brauchte. *Letters* 25./3. 1881.

und Anmut in Ausdruck und Gedanken, ein nie gestörtes Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt, eine immer gleiche, von Bitterkeit freie Stimmung. Arnold schrieb noch eine ganze Reihe politischer Essays über Tagesfragen, aber er blieb bei der Politik nicht stehen. Schon Carlyle hatte eine Kritik der Religion geplant; er wollte den *Exodus from Houndsditch*, den Auszug aus der Judengasse, schreiben, wie er sich in seiner bilderreichen, kraftvollen Sprache ausdrückte, aber er führte den Plan nicht aus, weil er nichts an Stelle der veralteten Religion zu setzen wufste. Arnold wagt sich, wenn auch mit schwerem Herzen, an diese Aufgabe. Jemand[1]) hatte ihm ein Kompliment über seine Kraft des „Lockerns und Lösens" gemacht. Er erwähnt dies nicht ohne Befriedigung und fügt hinzu: „Wenn wir nur lösen können, was schlecht ist, ohne zu lösen was gut ist!" Dies ist der Grundgedanke seiner theologischen Polemik, die wir in folgendem kurz betrachten wollen.

VI. Kampf gegen das Sektentum und den Puritanismus.

Arnold beginnt seinen Kampf mit einem Vorpostengefecht gegen die protestantischen Dissidenten, das er *St. Paulus und der Protestantismus* nennt (im *Cornhill Magazine* abgedruckt 1869, als Buch erschienen 1870). Der Zweck dieser Schrift ist, dem protestantischen Sektentum, wie es sich in England in üppiger Fülle abseits von der Staatskirche entwickelt hat und dem ganzen nationalen Leben in gewisser Beziehung sein Gepräge aufdrückt, den Boden zu entziehen. Arnold entwirft ein abschreckendes Gemälde dieses Sektengeistes mit seinem frommen Eifer, seiner Unduldsamkeit und seinem Gezänk. Er bedauert den verengenden Einflufs, den dieser Geist mit seiner übermäfsig „hebraisierenden Tendenz", wie er es nennt, auf das nationale Leben ausübe, und er sucht ihm die Existenzberechtigung abzusprechen, indem er zeigt, dafs der Grund, auf dem er aufgebaut ist, „die Lehre von der Gnadenwahl oder Prädestination" und die Lehre von der „Rechtfertigung durch den Glauben" wissenschaftlich nicht mehr fest stehe.

Er untersucht zu diesem Zwecke die Schriften des Apostel Paulus, auf den diese unterscheidenden Lehren des strengen Protestantismus und Kalvinismus zurückgeführt werden. Arnolds Behauptung geht nun dahin, dafs diese Lehren, ebenso wie die materialistische Auffassung der

---

[1]) *I met Mr. Deutsch the other day, and had a long talk with him about Hebraism and Hellenism . . . . . . I have had no such tribute to my powers of relaxing and dissolving yet paid. If we can but dissolve what is bad without dissolving what is good.* L 9./8. 68.

Auferstehung, des Messiasglaubens, der Wiederkunft Christi und des jüngsten Gerichts sich zwar bei St. Paulus finden, aber nur in sekundärer Weise, während die Grundlehre des Apostels die Gerechtigkeit sei, die er loslöste von den Vorschriften eines äufserlichen jüdischen Gesetzes, sowie die beständige Überwindung der Leidenschaften und fleischlichen Begierden, das Sterben in Christi, die *necrosis*, welche Arnold mit dem Goetheschen „Stirb und werde!" vergleicht. Auch dem Laien in diesen Dingen erwecken die Darlegungen Arnolds den Eindruck einer etwas willkürlichen und gewaltsamen Konstruktion. In dem Charakter des Apostel Paulus lagen wohl echte Religiosität und Fanatismus, Gerechtigkeitsliebe und Wunderglaube nahe neben einander, und während die Puritaner die sensationelle, wunderbare Seite seiner Lehre herausheben, nimmt Arnold das Vernünftige und Milde, weil es seinem Charakter zusagt. Im Grunde liest er seine eigene verständige, sanfte Natur aus den Schriften des jedenfalls ganz anders gearteten grofsen Heidenapostels heraus. Was ihm nicht zusagt, verwirft er als judaisierende Tendenz und orientalische Redeweise.

Und auch wo er, wie dies in dem Anhange *Der Puritanismus und die Staatskirche* geschieht, die geschichtliche Entstehung des englischen Dissidententums bespricht, wird er diesem kaum gerecht. Er hebt nur die Gedankenunfreiheit des Dissidententums hervor und erwähnt die Dienste nicht, die der alte Puritanismus der bürgerlichen Freiheit im siebzehnten Jahrhundert und der Methodismus der sittlichen Hebung der Nation im achtzehnten Jahrhundert geleistet hat. Es ist doch fraglich, ob nicht das Puritanertum bei all seiner Enge und Beschränktheit und seiner Neigung zu religiöser Aufregung und Verzückung mehr der Hüter des religösen Gedankens in England gewesen ist als eine gar zu oft hierarchischen Tendenzen hingegebene und verweltlichte Staatskirche.

Aber trotz aller dieser Beschränkungen hat Arnold meiner Ansicht nach mit seinem Kampfe doch recht. Der Puritanismus hat in England trotz zeitweiser Glaubenserweckungsbewegungen, wie der der Heilsarmee, seine Aufgabe erfüllt. Heute, wo die dogmatischen Grundlagen aller jener feinen Unterscheidungen, die die zweihundert englischen Sekten trennen, gefallen sind, übt der Sektengeist nur noch seine schädliche, beengende und trennende Wirkung aus und ist ein Hindernis für den geistigen Fortschritt, für das Eindringen des Zeitgeistes, wie Arnold sich ausdrückt. Deshalb empfiehlt Arnold eine Wiedervereinigung der Protestanten, wie sie ja in Deutschland schon stattgefunden hat. Wie sehr er sich damit schon vor einem Menschenalter in der Richtung der tatsächlichen Entwicklung befand, zeigt die Tatsache, dafs heute diese

Wiedervereinigung ein stehender Punkt in den Verhandlungen der alljährlichen Kirchenkongresse in England ist[1]).

VII. Religiöse Kritik.

Wenn Arnold schon in *St. Paulus und der Protestantismus* eine Probe seiner Bibelkritik gegeben hatte, so ging er bald darauf in dem Buche *Litteratur und Dogma* (1873) daran, die gesamte Bibel und die Bibelreligion kritisch zu betrachten. Seinen Ausgangspunkt nahm er, wie der Titel dieser Schrift schon zeigt, von der Litteratur. Die Bibel als einen Talisman zu betrachten, in dem jedes Wort göttlichen Ursprungs ist, geht bei unserer heutigen Kultur und dem Stande der Bibelforschung nicht mehr an. Ihre Ausdrücke sind nicht als wissenschaftlich, starr und fest aufzufassen, sondern als litterarisch, als Poesie und Rhetorik, kurz als Litteratur wie Homer und Shakespeare. Mit dieser Einschränkung aber sucht Arnold die Autorität der Bibel und der Religion nicht zu untergraben, sondern zu erhalten, da wir sie brauchen als Grundlage der richtigen Lebensführung, welche drei Viertel des menschlichen Lebens ausmache. Denn mit dem praktischen Leben hat es die Religion zu tun und nicht etwa mit der Metaphysik und mit abstrakten Begriffen, wie Substanz, Identität, Zweck, letzte Ursache und dergleichen. Sie ist im Grunde eine vom Gefühl erleuchtete und durchwärmte Ethik.

Wenigstens die Bibelreligion! Israel faſste Gott, den wir wissenschaftlich definieren können, als die Tendenz, wonach alle Dinge das Gesetz ihres Wesens erfüllen[2]), auf als „den Ewigen, das Nicht-ich, das die Gerechtigkeit fördert“[3]). Der Glaube an die Notwendigkeit der Gerechtigkeit, des Wertes richtiger Lebensführung und ihren engen Verbindung mit Glück, Frieden und Freude war Israels Offenbarung. Gewiſs personifizierte Israel diesen Ewigen, aber nur in dichterischer und rednerischer Weise, aus der Überschwenglichkeit des Gefühls und der inneren persönlichen Erfahrung. Gewiſs kam es seinem Ideale selten nach, aber dennoch verdankt es allein diesem Gerechtigkeitssinne seinen Platz in der Weltgeschichte, wie das griechische Volk seinem ästhetischen Sinne. Arnold schildert dann weiter, wie durch das Unglück Israels der Aberglaube entstand, die Hoffnung auf den Messias, den Bringer des Reiches der Gerechtigkeit, und wie in der Zeit des Zweifels und der

[1]) Vgl. z. B. in der *Weekly Times* vom 10. Okt. 1902 die Rede des Bischofs von Ripon, die vielfach an Arnolds Ideen erinnert.

[2]) Vgl. Spinoza, *Ethik* III, Prop. VI: „*Unaquaeque res, quantum in se est, in suo esse perseverare conatur*“ und ds. Prop. VII: „*Conatus, quo unaquaeque res in suo esse perseverare conatur, nihil est praeter ipsius rei actualem essentiam.*“

[3]) „*The Eternal, not ourselves, which makes for righteousness.*“

Verzweiflung fremde Ideen, der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele und die Auferstehung der Toten, Eingang fanden.

Dann kam Jesus und erneuerte die Religion, indem er sie verinnerlichte und von nationaler Beschränkung und äufseren Formen loslöste. Seine Methode war der Hinweis auf das Gewissen, den inneren Menschen, das Achten nicht allein auf die Lebensführung, sondern auf die Gefühle und Neigungen, aus denen diese entspringt. Sein Geheimnis war die Überwindung des fleischlichen Lebens durch die Entsagung, das höhere Leben. Und die Probe für die Richtigkeit dieser Methode und dieses Geheimnisses war die innere Erfahrung und das Glücksgefühl, das sie verleihen. Ähnliches findet sich zwar schon bei den Propheten, aber Jesus hatte eine neue Art zu lehren, die *epieikeia* (*sweet reasonableness* übersetzt es Arnold), die jede Regel auf ihre Vernunft, ihre innere Berechtigung zurückführt.

Wieder aber kam der Aberglaube und entstellte die Lehre Jesu, teils weil die Zeit Wunder verlangte, teils weil die Jünger und Evangelisten unfähig waren, ihren Meister vollständig zu verstehen. Der Entstehung dieses Aberglaubens geht Arnold im einzelnen nach und sucht zu zeigen, wie die Legende sich bildete, die schliefslich in den apostolischen, dem nicäischen und athanasianischen Glaubensbekenntnis zusammengefafst wurde. So erwuchs das orthodoxe Dogma, das Arnold eine willkürliche Deutung des alten Testaments als Allegorie des neuen, eine Mischung von gelehrter Pseudowissenschaft mit volkstümlichem Aberglauben nennt. Diese orthodoxe Theologie mufs fallen, selbst mit dem Glauben an einen persönlichen Gott, aber mit ihr fällt nicht die Bibel, deren Wesen nicht das Dogma, sondern die Gerechtigkeit ist. Beweisen läfst sich allerdings nichts[1]). Der einzige Beweis ist die Erfahrung aus der Geschichte der Menschheit, die die Überlegenheit des Christentums gezeigt hat. Den vollen Beweis erwartet Arnold erst von der Zukunft, die nach dem Sturze des Aberglaubens den Glauben an die ewige Gerechtigkeit erst recht verwirklichen werde.

Arnolds Religionskritik ist nicht die eines Theologen und wissenschaftlichen Forschers, sondern die eines Dichters und intuitiven Denkers. Seine Gelehrsamkeit, für die er sich auf die deutsche Forschung stützt, ist aus zweiter Hand und kann der Kritik nicht standhalten. Aber

[1]) Ähnlich sagt Tennyson in dem Gedichte *The Ancient Sage*:
For nothing worthy proving can be proven,
Nor yet disproven: wherefore thou be wise,
Cleave ever to the sunnier side of doubt,
And cling to Faith beyond the forms of Faith!

wenn auch die Grundlagen seiner Konstruktion ungenügend und locker sind, so ist diese doch selbst klar, symmetrisch und einheitlich. Arnold versucht keinen der beliebten Kompromisse zwischen Glauben und Wissen, er klammert sich nicht an Strohhalme, um wenigstens etwas zu retten, oder täuscht sich mit Sophismen über seine Unfähigkeit hinweg, zu beweisen, was er glauben möchte. Mutig schiebt er den Wunderglauben, ja auch den Glauben an einen persönlichen Gott und alles Übernatürliche als unhaltbar und unbeweisbar beiseite, allerdings ohne selbst einen Beweis hierfür zu versuchen, einzig sich stützend auf den Zeitgeist, d. h. hier die herrschende wissenschaftliche Anschauung, und trennt die Religion von der Metaphysik und Theologie. Für die Religion aber sucht er einen neuen Boden zu finden, indem er ihre Notwendigkeit und innere Wahrheit aus ihrem Wesen und der Erfahrung der Menschheit herleitet, um so ihren ethischen und ästhetischen Gehalt ohne das historische und legendarische Beiwerk auch für die Zukunft zu retten[1]). Es ist ein luftiger Bau, den Arnold errichtet, aber gewiſs im Sinne einer Zeitrichtung, die mit dem Wunderglauben und dem Dogma nicht auch den sittlichen Gewinn der Religion verlieren möchte.

So war denn auch der Erfolg des Buches ein sehr groſser. In den ersten drei Monaten nach seinem Erscheinen folgten drei Auflagen aufeinander, und es fehlte nicht an Gegenschriften und Widerlegungen. Arnold sah sich auf einmal im Mittelpunkte der öffentlichen Diskussion, und selbst in seiner Familie hatte er sich gegen den Vorwurf der Leichtfertigkeit zu verteidigen, wie ein Brief an seine Schwester beweist[2]). Er sah sich daher veranlaſst, sich gegen die Angriffe, die gegen sein Buch sowohl von orthodoxer wie von liberaler Seite gerichtet waren, in einem neuen Buche *Gott und die Bibel* zu verteidigen.

Dies Buch trägt einen durchaus polemischen Charakter. Arnold kämpft darin sowohl gegen die radikalen Gegner des Christentums, wie gegen seine buchstaben- und wundergläubigen Anhänger, sowohl gegen die Metaphysiker wie gegen die Agnostiker und Darwinianer und endlich auch noch gegen die Tübinger Schule der deutschen Bibelforschung. Dieser Kampf nach vielen Fronten macht das Buch weniger einheitlich

---

[1]) Arnold sagt selbst über sein Buch: „*I have always insisted that the only true way to an outward transformation was through an inward one, and that the business for me and for our age was the latter. In Literature and Dogma — I have pointed out that the real upshot of the teaching of Jesus Christ was this: If every one would mend one, we should have a new world.*“ *Letters*, 6./5. 76.

[2]) Nov. 1874.

[3]) Zuerst erschienen in der *Contemporary Review* und dann als Buch (1875).

und erfreulich als das vorige, und so fand es demnach auch bei weitem nicht denselben Anklang und dieselbe Verbreitung. Widerum verficht Arnold die Notwendigkeit des Christentums und zugleich die Unmöglichkeit, es in seiner alten mythisch-legendarischen Form hinzunehmen. Die Wunder der Bibel sind ihm nicht besser als die Wunder, die Herodot erzählt, und die Versuche, die Wunder durch Beschränkung auf kleinere Dimensionen glaubhaft zu machen oder rationalistisch zu erklären, erscheinen ihm lächerlich. Hier ist er auf seinem Gebiete, und auch seine Darlegungen über das Evangelium St. Johannis und dessen Bedeutung sind scharfsinnig und klar entwickelt und werden von hervorragenden neueren Bibelforschern, wie Prof. Ad. Harnack, geteilt. Aber auf merkwürdige Abwege gerät Arnold, wo er den metaphysischen Gottesbeweis aus dem etymologischen Wörterbuche widerlegen will, in welchem er findet, dafs die Wurzeln der Worte für „Sein“, *as*, *bhu* und *sta* ursprünglich „Atmen“, „Wachsen“ und „Gehen“ bedeuten, also konkrete Begriffe pflanzlicher und tierischer Eigenschaften seien, die dann später in anthropomorphischer Weise auf Gott übertragen worden seien. Dafs dies Unsinn ist, da die Etymologie doch meist nur sich selbst beweisen kann, bedarf keiner weiteren Worte. Ein solcher eigentümlicher Absprung zeigt doch auch bei Arnold eine Spur jenes Mangels an wissenschaftlicher Kultur, jenes Provinzialismus, wie er ihn selbst bei Ruskin, Palgrave und Kinglake findet[1]. In solchen Beispielen zeigt sich doch der hohe Wert der „Kraft und Strenge“ *(vigour and rigour)* deutschen Denkens, die Arnold in dieser Abhandlung verspottet.

Einige Abhandlungen, die Arnold als *Last Essays on Church and Religion* (1877) herausgab[2], beschliefsen seinen theologischen Feldzug. Ich brauche hier nicht näher darauf einzugehen, da sie die religiösen Gedanken Arnolds nicht weiter fortentwickeln, sondern nur eine Anwendung auf englische Verhältnisse versuchen. In dem letzten derselben[3] sprach er sogar vor der Londoner Geistlichkeit und verfocht die Weiterentwicklung der Staatskirche als einer „nationalen Gemeinschaft für die Vertretung des Guten“ im Sinne seiner Religion ohne Dogmen und Wunder. Er hatte das Bedürfnis, seine theologischen Kämpfe, versöhnlich ausklingen zu lassen, ein Vermittler zu sein zwischen der mächtig

---

[1]) Vgl. den Aufsatz *Über den Einfluß litterarischer Akademien*, wo er über ähnliche etymologische Spielereien bei Ruskin spottet.

[2]) *Bishof Butler and the Zeitgeist*, Vorträge vor der *Philosophical Institution in Edinburgh*, und *the Church of England*, *Contempor. Rev.* 1876.

[3]) *Sion College* am 2./2. 1876.

um sich greifenden naturwissenschaftlichen Weltanschauung und der historischen Religion[1]).

Und in dieser vermittelnden Stellung liegt auch seine historische Bedeutung innerhalb der englischen Kultur und kann er als ein Weiterbildner und Fortsetzer der britisch-kirchlichen Bewegung, mit der der Name seines Vaters und der seines Freundes Stanley, des Dekans von Westminster, verknüpft ist, betrachtet werden. Wie diese sucht er an der historischen Kirche festzuhalten und sie in der Richtung des Zeitgeistes fortzuentwickeln. Wenn jene allerdings nur vorsichtig einige Resultate der Bibelforschung aufnahmen und im übrigen an den Hauptdogmen nicht rüttelten, so geht er weiter, so weit, dafs in der Tat keine Kirche dabei bestehen könnte. Sein Glauben an eine Umwandlung der anglikanischen Kirche zu einer dogmen- und wunderfreien Religion war eine Illusion. Aber ohne Wirkung blieb sein Streben keineswegs. Merkwürdig ist, dafs gerade in dem Todesjahre Matthew Arnolds von seiner Nichte und der Enkelin des Rektors von Rugby, Mrs. Humphry Ward, ein Buch erschien, das in der Form eines Romans eine dogmenlose Religion predigte — *Robert Elsmere.* Durch sie und durch die Bewegung, die von ihr, Thomas Huxley und andern ausgegangen ist, und die man etwas anspruchsvoll eine „neue Reformation" genannt hat, haben die Gedanken Arnolds sogar praktische Gestalt angenommen, wie die Gründung der University Hall im Ostende von London beweist. Neben Carlyle und Ruskin wird Matthew Arnold als einer der Lehrer der arbeitenden Klassen in England betrachtet, als einer von denen, die bei dem Zusammensturz der alten Formeln und Dogmen das Streben haben, dem Volke eine andere geistige Nahrung zu bieten, als die Steine der zerstörenden Kritik, der Religionsspötterei und des Materialismus.

VIII. Spätere litterarische Essays.

In dem letzten Jahrzehnte seines Lebens wandte sich Arnold, abgesehen von einigen Streifzügen in das Gebiet der Politik, nach den Stürmen des Kampfes wieder dem von den Leidenschaften des Tages unberührten Gebiete der Litteratur zu. Aber wie der Wanderer, nachdem er fremde Länder und Menschen kennen gelernt hat, um so lieber in die Heimat zurückkehrt und ihre Vorzüge um so höher schätzt, so wendet sich auch Arnolds litterarische Kritik, nachdem sie in weite Fernen geschweift ist, fast ganz der englischen Poesie zu. In den neun Essays *(Essays in Criticism, Second Series),* die erst nach dem Tode Arnolds

[1]) L. 25./6. 1870 a. v. a. O.

erschienen, ist sein Bestreben nicht so sehr wie in der ersten Sammlung, den Gesichtskreis seiner Landsleute zu erweitern als sie das richtig beurteilen und schätzen zu lehren, was sie besitzen. Sie sind mit zwei Ausnahmen allein der englischen Poesie gewidmet. An der Spitze derselben steht, wenn er auch nicht zeitlich der früheste ist, ein Essay über *Das Studium der Poesie*[1]), dem, wie in der ersten Sammlung dem Essay über *Die Aufgabe der Kritik in der Gegenwart* programmatische Bedeutung zukommt. Arnold gibt darin seine Auffassung vom Wesen der Poesie. Die Poesie ist besonders in unserer Zeit, wo Tradition und Dogmen wanken und die Religion sich zur Tatsache und zwar zur umstrittenen, unsicheren Tatsache materialisiert hat, die Hüterin der Idee. Sie ist, wie Wordsworth sagt, „der Atem und feinere Geist alles Wissens." Sie ergänzt die Wissenschaft und vermag Religion und Philosophie zu ersetzen. Sie deutet das Leben für uns, tröstet und erhält uns. So definiert sie denn Arnold als „eine Kritik des Lebens unter den Bedingungen, die einer solchen Kritik durch die Gesetze der poetischen Wahrheit und der poetischen Schönheit gestellt sind." Man hat diese Definition als zu eng angegriffen. „Was ist da viel zu definieren?" sagt Goethe zu Eckermann[2]). „Lebendiges Gefühl der Zustände und Macht es auszudrücken macht den Dichter". In der Tat ist die Arnoldsche Definition nicht allumfassend. Es wäre z. B. schwer, die rein erotische Lyrik unter sie unterzuordnen. Aber sie ist deshalb keineswegs nichtssagend, wie Professor Saintsbury behauptet. Sie legt den Hauptwert auf den humanen, ethischen, philosophischen Gehalt der Poesie, auf den Zusammenhang von Kunst und Leben, eine Anschauung, die auch Tennyson mit grofser Entschiedenheit vertrat und in zwei Gedichten, der *Dame von Shalott* und dem *Palast der Kunst* poetisch zum Ausdruck gebracht hat[3]). Diese Auffassung der Poesie, die der Theorie der *Art pour l'Art* gegenübersteht, ist echt englisch; sie entspricht dem englischen Volksbewufstsein und beherrscht die englische Dichtung von Chaucer bis in die Neuzeit. Arnolds Kritik ist also eine nationale, wie im Grunde die aller grofsen Kritiker, die des Aristoteles wie die von Horaz, Boileau und Lessing.

Wie Lessing gibt er auch keine eigentliche Ästhetik, stellt keine Regeln auf, sondern lehrt die Poesie an grofsen Vorbildern messen. Wie aber erkennen wir einen wirklich grofsen Dichter? Es gibt drei Arten der Beurteilung: die historische, die ein Dichtwerk als Ent-

[1]) Erschienen als eine Einleitung zu Wards Sammlung *The English Poets* (1880).

[2]) Gespr. 11./6. 1825.

[3]) Ich verweise auf meinen Aufsatz *Tennysons Welt- und Lebensanschauung* in den *Engl. Studien* von 1899, S. 68 ff.

wicklungsstufe im Leben eines Volkes betrachtet und es von diesem Standpunkte aus schätzt und oft überschätzt; die persönliche, die von persönlichen Neigungen und Umständen beeinflufst wird, und endlich die wirkliche. Diese urteilt durch Vergleichen und Messen an den Mustern, die die höchste poetische Eigenschaft haben, Wahrheit und Ernst im Inhalt und Wesen, und Auszeichnung in Form und Stil. Nach diesen Gesichtspunkten gibt Arnold einen kurzen Überblick über die englische Poesie von Chaucer bis Burns, in der er nur die Klassiker der Blüteperiode, deren Schätzung unumstritten ist, Shakespeare und Milton, ausläfst. Besonders eingehend und geistvoll ist seine Würdigung von Burns. Mit dem Hinweis, dafs wahrhaft gute Litteratur nie ihren Wert verlieren werde, weil sie zur Selbsterhaltung der Menschheit nötig sei, schliefst dieser Essay.

In derselben Sammlung englischer Dichter, die die eben besprochene Abhandlung einleitete, erschienen noch zwei Essays von Arnold über Thomas Gray und John Keats. Beide sind Meisterwerke einer intuitiven, sympathischen Kritik. In dem Aufsatz über Gray entrollt Arnold vor uns das Bild eines reichbegabten und hochgebildeten Dichters in einem prosaischen, verstandesmäfsigen, witzigen Zeitalter, das ihn zurückdrängt und auf falsche Bahnen lenkt. So erklärt er die Schwermut in seinem Wesen und den geringen Umfang seiner Produktion. Vielleicht fühlte Arnold nach Anlage und Schicksal sich dem Dichter des achtzehnten Jahrhunderts verwandt. Klagt er doch selbst häufig über die Ungunst der Zeit und der Verhältnisse, die die Entfaltung seiner dichterischen Tätigkeit gehindert hätten! Der Essay über Keats gibt in gedrängter Form ein Charakterbild des jugendlichen Dichters, der in den wenigen Jahren seines Lebens soviel vollbrachte und soviel mehr versprach. Mit Bezug auf die natürliche Deutung der Welt, den natürlichen Zauber, stellt Arnold ihn Shakespeare an die Seite; für die sittliche Deutung der Welt, ebenso wie für die Architektonik der Poesie, die Komposition grofser Werke, starb er nach seiner Ansicht zu früh.

Zu Wordsworth, dessen Gedichte Arnold in einer Auswahl herausgab (1879), hatte er ein durch Traditon geheiligtes persönliches Verhältnis. Dies zeigt sich auch in dem Essay, mit dem er diese Ausgabe einleitete. Derselbe trägt in vieler Beziehung den Charakter dessen, was Arnold selbst als persönliche Kritik bezeichnete. Wenn er Wordsworth über alle englischen Dichter aufser Shakespeare und Milton und über alle europäischen Dichter aufser Molière und Goethe stellt[1], so können wir

[1]) Er nennt ausdrücklich als weniger bedeutend Lessing, Schiller, Heine, Racine, Boileau, Voltaire, Victor Hugo.

dem keineswegs beistimmen. Dafs Wordsworth keinen Weltruhm erlangt hat, liegt nicht allein an der Ungleichheit seiner Werke, nicht an ihrer sonderbaren Anordnung nach psychologischen Kategorien, sondern an der Enge und Beschränkung seines Genius. Er steht, wie Arnold selbst an einer anderen Stelle sagt[1]), zu abseits von den grofsen Kulturströmungen Europas, ist zu sehr ein genialer Einsiedler, bei aller intuitiven Kenntnis des menschlichen Herzens doch zu weltfern und weltfremd, zu eintönig und spezifisch englisch, als dafs er jemals ein Weltdichter werden könnte. Aber grofs ist er in seinen besten Dichtungen, wie Arnold auseinandersetzt, durch die machtvolle und schöne Anwendung der Ideen auf das menschliche Leben. Niemand hat so tief wie er die Freude empfunden, die uns aus der Natur und den einfachen Pflichten und Neigungen des Lebens quillt, und niemand hat sie so kunstvoll zum Ausdruck gebracht und uns mitgeteilt. In seinen besten Schöpfungen scheint die Natur selbst für ihn geschrieben zu haben. „Sein Ausdruck kann oft kahl genannt werden", sagt Arnold, „aber er ist kahl, wie die nackten Berggipfel kahl sind, mit einer Kahlheit, die voll Gröfse ist". Wenn Arnold so der Bedeutung Wordsworths mehr als gerecht wird, so richtet er doch seinen scharfen Spott gegen die Wordsworthianer, die aus seinen Werken ein wissenschaftliches Gedankensystem abstrahieren wollen. Seine Poesie ist wirklich echt, seine Philosophie ist nur eine Täuschung, halbwahr, flach, prosaisch und wortreich. Die Poesie soll eben nicht direkt lehrhaft sein, sondern nur indirekt sittlich wirken.

Wie von Wordsworths Dichtungen, so gab Arnold auch von denen Byrons eine Auswahl heraus, der er eine Würdigung des Dichters voranschickte (1881). Auch Byron gewinnt nach seiner Ansicht durch Auswahl, weil seine Erzeugnisse sehr ungleich sind, weil es vielen derselben an künstlerischer Durcharbeitung fehlt. Er wird sehr verschieden beurteilt. Arnold hielt sich an Goethes Urteil, aus dessen Bemerkungen in den Gesprächen mit Eckermann er ein Charakterbild Byrons konstruiert. Er sieht die Bedeutung Byrons mit Goethe in seiner kraftvollen dichterischen Persönlichkeit, die durchaus von dem Menschen Byron zu trennen sei, und feiert ihn als einen Vorkämpfer gegen das Philistertum. Byron sah zwar den Weg aus den verkehrten Zuständen seiner Zeit nicht, aber er empfand tief die Verkehrtheit derselben und hatte ein starkes Bewufstsein für das Schöne in der Natur wie im menschlichen Handeln und Leiden. Jetzt gerade, so meint Arnold, wo das englische Bürgertum

[1]) In dem Essay: *The Function of Criticism.* In dem Gedichte *In Memory of the Author of Obermann* heifst es auch: *But Wordsworth's eyes avert their ken From half of human fate.*

aus seinem zweihundertjährigen Schlafe zu erwachen beginnt, wo es die wirkliche Welt erst kennen lernt, werden wir uns wieder mit gröfserem Nutzen diesem leidenschaftlichen und furchtlosen Vorkämpfer zuwenden, der, ohne die Zukunft und ihre Verheifsungen zu ahnen, so tapfer gegen die Erhaltung des Alten kämpfte, bis er fiel[1]). So sieht Arnold in Byron gleichsam einen Vorgänger in seinem Kampfe gegen das Philistertum.

Ein Aufsatz über Shelley, der ursprünglich im *Nineteenth Century* erschien (Jan. 1888), kritisiert das Leben des Dichters von Prof. Dowden und beurteilt zum Unterschiede von diesem mit Strenge die Irrtümer und Fehler jenes merkwürdigen Idealisten, wenn er auch den grofsen Seiten seines Charakters, deren Ausflufs seine Werke sind, Gerechtigkeit widerfahren läfst.

Endlich enthält die Sammlung noch zwei Essays über auswärtige Schriftsteller, nämlich über Graf Leo Tolstoi und dessen *Anna Karenina* (*Fortnightly Rev.* Dez. 1881) und über das Tagebuch des Genfer Philosophen Amiel (*Macmillan's Mag.* Sept. 1887). Mit dem Russen verband Arnold die tiefe, praktische, aber dogmenfreie Religiosität, der Gedanke, dafs das Christentum nicht ein Gedankensystem sei, sondern Leben bedeute; aber auch Tolstoi geht ihm noch zu weit, wenn er die Lehre Jesu in Lehrsätze zusammenfassen will[2]). Der Aufsatz über Amiel wurde veranlafst durch eine englische Übersetzung des Tagebuches dieses Schriftstellers durch Mrs. Humphry Ward, Arnolds Nichte. Auch mit diesem Geiste fühlt sich Arnold durch die Gabe feiner litterarischer und politisch-sozialer Kritik verwandt. Aber scharf urteilt er über jenes Spielen mit Unendlichkeitsgedanken, jene Unfähigkeit sich zu beschränken und zu einem Entschlusse zu kommen, jenes unbestimmte Sehnen und Wünschen nach Totalität, Unerreichbarem, das sich selbst verzehrt und die Tatkraft untergräbt, und das frühere Kritiker Amiels als spekulative Intuition und philisophischen Tiefsinn gepriesen hatten.

Wenn wir Arnolds Bedeutung als Schriftsteller zusammenfassend betrachten, so dürfen wir ihn zu den wenigen Schriftstellern stellen, die zugleich Dichter und Kritiker waren und auf beiden Gebieten Bedeutendes hervorgebracht haben. Er besafs die schöpferische und die beurteilende Kraft, und beide ergänzen sich bei ihm. Seine Dichtung

[1]) Interessant ist es, diesen Aufsatz Arnolds mit dem Macaulays über Byron zu vergleichen. Es zeigt sich dabei, wie sehr Arnold diesem als litterarischer Kritiker überlegen war.

[2]) „*Christianity is a source; no one supply of water and refreshment that comes from it can be called the sum of Christianity. It is a mistake and may lead to much error, to exhibit any series of maxims, even those of the Sermon on the Mount, as the ultimate sum and formulas into which Christianity may be run up.*" Tauchnitz Ed. p. 237.

gewinnt durch seine weite Bildung und genaue Kenntnis der besten dichterischen Erzeugnisse der Litteratur an Klarheit, Gedankentiefe und Vollendung, wenn sie vielleicht auch an Ursprünglichkeit einbüfst, seine Kritik wird produktiv, nachschaffend, weil er eine tiefere Einsicht in den Werdegang der poetischen Produktion hat. Und dichterisches und kritisches Schaffen begleiten sich bei ihm fast bis zum Schlusse seines Lebens. Die Elegie auf den Tod seines Freundes Stanley erschien kurz nach den Essays über Wordsworth und Byron, und seine letzte kleine Dichtung stammt aus dem Jahre 1887. Aber die Kritik überwiegt doch immer mehr in der zweiten Hälfte seines Lebens und wächst an Breite und Tiefe. Die Prosa wird das Mittel, durch welches er auf seine Zeitgenossen wirkt, während er sich in das Heiligtum der Poesie nur für immer seltener werdende Augenblicke zurückzieht[1]). Den Dichter habe ich schon vorher gewürdigt; es erübrigt noch die Beurteilung des Prosaikers.

Arnold gehört zu den grofsen Stilisten der Epoche. Sein Stil hat nicht den leidenschaftlichen, prophetischen Ernst und das glühende Feuer Carlyles, aber er ist auch frei von dessen Härten, den Übertreibungen, der Unruhe und dem Lärm; er hat nicht die Pracht und den Wohllaut der Sprache Ruskins, aber er ist ebenmäfsiger und ruhiger, er steht hinter Macaulays besten Erzeugnissen vielleicht an Lebendigkeit und äufserer Fülle zurück, aber er ist tiefer und frei von der Rhetorik und den unruhigen und doch eintönigen Antithesen, die diesen manieriert erscheinen lassen. Der Stil Arnolds ist klar und mafsvoll, dem Gegenstande angemessen, dabei keineswegs trocken und lehrhaft, sondern von einer verhaltenen Innerlichkeit, die sich zeitweise zu echtem Pathos erhebt und dann wieder in feinem Humor und leichtem Spotte äufsert. Er will den Leser nicht durch die Wucht seiner Worte bekehren, er predigt ihm nicht und rüttelt nicht sein Gewissen auf, sondern er will ihn überzeugen und gewinnen[2]) und zwar durch Milde und immer gleiche Liebenswürdigkeit und gute Laune. Nur einen Kunstgriff wendet er an, um die Menschen unserer schnelllebenden, oberflächlichen, von hundert Interessen beherrschten Zeit für seine Ideen und Ansichten einzufangen, die Bildung von Schlagwörtern, kurzen epi-

[1]) *„In later years (it is Mrs. Humphry Ward, I think, who is our sufficient authority for it) poetry was but occasional amusement and solace for him, prose his regular avocation from taskwork.“* Saintsbury, a. a. O. p. 216.

[2]) *„Partly nature, partly time and study, have also by this time taught me thoroughly the precious truth that everything turns upon one's exercising the power of persuasion, of charm, that without this all fury, energy, reasoning power, acquirement, are thrown away and only render their owner more miserable. Even in one's ridicule one must preserve a sweetness and good-humour.“* L. 29./11. 63.

grammatischen Zusammenfassungen seiner Lehren, wie *Süfsigkeit und Licht, Aristokraten, Philister und Pöbel, sanfte Vernünftigkeit* u. a., die er beständig und oft zum Überdrusse wiederholt. Er tut dies absichtlich und findet, wie er in seinen Briefen gelegentlich sagt, zu seinem Erstaunen, dafs viele nichts von ihm kennen aufser diesen Schlagwörtern.

Unter Arnolds Prosaschriften wird die litterarische Kritik am höchsten geschätzt. Er wollte der englische Sainte-Beuve werden. Und wenn sein Werk als Kritiker auch an Umfang und Bedeutung geringer ist als das des Verfassers der *Causeries du Lundi*, so ist sein Einflufs auf seine Zeit und sein Land doch ebensogrofs, ja gröfser gewesen. Er hob die Kritik auf einen höheren Standpunkt, befreite sie von dem Einflufs des politischen und Parteilebens und durchdrang sie mit Ideen. Sein Ideal war die produktive Kritik, wie sie Lessing und Herder übten, die die grofsen Epochen der Litteratur vorbereitet. Er lehrte die Werke der Dichtung an den höchsten Mustern zu messen und gab selbst glänzende Beispiele für diese Art der Kritik. Aber seine Kritik der Bücher wurde bald eine Kritik des Lebens, eine Kritik englischer Zustände und Anschauungen. Den Hauptwert legte er selbst darauf, im Sinne seines grofsen Vorbildes Goethe ein geistiger Befreier seines Volkes zu sein. England hat seine frühe politische Befreiung und sein materielles Aufblühen nicht umsonst gehabt. Es hat es erkauft mit einer geistigen Unfreiheit im Vergleich zu den andern Kulturvölkern Europas. Die Arbeit, die unsere grofsen Dichter und Denker im achtzehnten Jahrhundert verrichtet haben, sie war in England um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts noch zu tun. Und es ist wohl das Hauptverdienst Arnolds, einer der Mitkämpfer in diesem Befreiungskampfe gewesen zu sein. Carlyle, Ruskin und Matthew Arnold sind die drei grofsen Propheten wahrer Kultur in dem England der Königin Viktoria. Carlyle predigt mit flammenden Worten sittliche Kultur, gegenüber der mechanischen Staats- und Gesellschaftsauffassung des herrschenden Materalismus, Ruskin ist in erster Linie der Apostel ästhetischer Kultur, der Umformung und Veredelung des Lebens durch die Schönheit, Arnold endlich ist vor allem der Lehrer geistiger Kultur, der Vorkämpfer einer geistigen Aufklärung seines Volkes, sein Befreier von den Schranken der Tradition und Nationalität, der es zu erlösen sucht aus der Isoliertheit und in die allgemeine europäische Kultur einzuführen trachtet. Und da er in diesem Streben sich besonders auf die deutsche Litteratur und Wissenschaft, vor allem auf Goethe stützt, den er viel vollständiger begriffen hat, als sein Vorgänger auf diesem Gebiete Carlyle, so bildet er gleichsam ein Bindeglied zwischen den beiden grofsen germanischen Nationen.

George Eliots politisch-sozialer Roman.

Von Helene Richter.

George Eliot stammt aus einer Handwerkerfamilie. Ihr Grofsvater, George Evans, war Tischler und Baumeister, ihr Vater, Robert Evans, widmete sich demselben Berufe, erweiterte aber als ein heller Kopf und tüchtiger Arbeiter den Umkreis seiner Tätigkeit und zeichnete sich besonders im Forst- und Minenwesen durch gediegene Kenntnisse aus. Er galt sowohl bei dem Gutsherrn, in dessen Dienst er als Pächter und Forstbeamter stand, wie bei den Nachbaren für einen erfahrenen und verläfslichen Mann und erfreute sich allgemeiner Beliebtheit und Achtung. Robert Evans war ein Tory von streng konservativer Gesinnung. Seine Jugend fiel in die Zeit der Reaktion nach der französischen Revolution. Die lärmenden Verkünder demokratischer Grundsätze schienen in seinen Augen, milde ausgedrückt, ein Gemisch von Narren und Schurken[1]. Für die Wohlfahrt des Landes bürgte nach seiner Meinung eine starke Regierung, die die Ordnung aufrecht zu halten vermochte, und für die Drangsale der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts war keineswegs die Verwaltung verantwortlich zu machen. In England mit seiner guten Kirche und guten Verfassung wäre alles aufs beste bestellt, würde nur jeder britische Untertane Verordnungen und Gesetze dankbar hinnehmen und sich im übrigen um seine eigenen Angelegenheiten kümmern. Robert Evans wufste in das Wort Regierung einen ganz besonderen Ton der Verehrung zu legen, während das Wort Rebell in seinem Munde den Stempel des Bösen trug. Sein Töchterchen Mary Ann wurde in der Meinung erzogen, der Begriff Regierung gehöre mit zur Religion. So kam es, dafs gewisse konservative Vorurteile für George Eliot zeitlebens unzertrennlich von den Einflüssen der heimatlichen Landschaft blieben. Und wir wissen, wie lebendig sich diese Einflüsse in ihr erhielten. Die lieblich-schlichte, fruchtbare Gegend, in der das Vaterhaus stand, die Durchschnittsmenschen, die ihre Jugend umgaben, das stille Wirken im kleinen Kreise, die Freude und Qual des geringen Mannes, die ungehört im Weltgetriebe verhallt —

[1] *Looking backward.*

mit einem Worte das Leben, wie es sich ihrem Kinderauge offenbarte, hat sie mit Vorliebe poetisch dargestellt. Ihr Geist und ihr Gemüt wurzelte tief im Boden der Heimat und liefs sich auch späterhin von ihm weder durch äufsere Trennung, noch selbst durch eine teilweise innere Entfremdung ganz loslösen. So blieb in jenem tiefinnersten Winkel ihres Herzens, in dem sie die Kindheitserinnerungen aufbewahrte, ein ausgeprägt konservativer Zug auch dann noch in George Eliot lebendig, als ihr Bildungsgang und ihre Umgebung sie längst dem Fortschritte und dem Liberalismus zugeführt hatten.

Aufser der Regierung gab es noch ein Wort, das für Robert Evans einen höheren Klang hatte: das Wort Arbeit. Das Ernstnehmen jedweder Obliegenheit, die eiserne Pflichttreue in kleinem wie in grofsem überkam George Eliot vom Vater. Sie fühlte sich ganz besonders als die Tochter dieses Vaters. „Der Vater, dem wir unser bestes Erbteil danken, den Handwerkerinstinkt, das feine Gefühl für Harmonie, die unbewufste Geschicklichkeit der bildenden Hand“, sagt Adam Bede, und, von der manuellen auf die geistige Arbeit übertragen, gilt dasselbe für die Dichterin.

Sie wurde im Respekt vor der Arbeit und vor denen, die sie ausüben, erzogen. Als Kind sah sie in ihrer unmittelbaren Umgebung arbeitsame und arbeitsfrohe Menschen. Nicht nur der Vater, von frühauf ihr Stolz und ihr Vorbild, gab ihr das Beispiel vielseitiger, unermüdlicher Tätigkeit. Neben ihm schaltete nicht minder emsig, in mustergiltiger Pünktlichkeit die Mutter, das Urbild von George Eliots wackeren Hausfrauen, die Zunge und Herz auf dem rechten Fleck haben und so hilfbereite, geschickte Hände. Die rührigen Arbeiter in Griff House, dem Landhause, in dem George Eliot ihre Kindheit verlebte, kannten nicht Hast, noch Strebertum. Dort herrschte die weltentrückte Stille einer vortelegraphischen, voreisenbahnlichen Epoche, der zufriedene Wohlstand, der um Politik unbekümmerte Optimismus der guten, alten Zeit, deren Poesie George Eliot so oft mit Lust und Liebe geschildert. Dort wurde die Arbeit weit mehr als Segen empfunden, denn als Last. Und so schlug unter den ersten mafsgebenden Eindrücken des Vaterhauses der Begriff Arbeit als etwas Heiliges, Notwendiges, Beglückendes in George Eliots Gemüt Wurzel.

Ebenso frühzeitig aber lernte sie auch einen Gegensatz zu dem freundlichen Walten und Schaffen in Griff House kennen. Wenn sie den Vater auf seinen Fahrten in die Umgegend begleitete — wie Maggie Tulliver auf dem Kutschierwagen zwischen seinen Knieen stehend — kam sie mitunter in das einige Meilen entfernte Dorf Bedworth, in

dessen Umgegend Kohlengruben und Handwebestühle den Lebensunterhalt boten. Hier sah das scharfbeobachtende Kind „jene kräftigen Gestalten mit den vom Kauern in den Minen sonderbar nach auswärts gebogenen Knieen, jene Männer, die sich im geschwärzten Flanellhemd hinwerfen, den Tag hindurch schlafen und dann einen guten Teil ihres Lohnes im Wirtshause vertun“, die Kohlenarbeiter, wie sie sie in *Felix Holt* geschildert. Hier sah sie die bleichen, hageren Gesichter der Handweber bis tief in die Nacht über den rasselnden Webstuhl gebückt, wie sie deren einen in *Silas Marner* gezeichnet. Diese Bevölkerung war nicht davon durchdrungen, dafs England das beste aller Länder sei. Die Kinder waren schmutzig und verwahrlost; die armseligen Hütten bildeten einen gar düsteren Gegensatz zu dem reinlichen Griff House, das mit seinem roten Ziegeldache so freundlich zwischen Wälder und Wiesen gebettet lag. Dort in Bedworth sah Mary Ann die schwere, harte Arbeit um das karge tägliche Brot, dort tat sie frühzeitig einen Blick in die Not und Mühsal des Arbeiterlebens.

George Eliot war später dankbar, dafs sie in einer mittleren Rangklasse geboren wurde. Sie meinte, das Hauptübel einer hohen Geburt wäre, dafs sie eine umfassende, mitfühlende Kenntnis menschlicher Erfahrungen ausschliefse. Immer nur von oben auf die Menge der Mitmenschen herabsehen, müfste selbst den besten Willen und die schärfste Vernunft in vieler Hinsicht lähmen[1]). Sie hatte in ihrer Kindheit und Jugend Fühlung mit dem Volke. Aber nicht mit ihm allein. Es war eine glückliche Fügung für die nachmalige Dichterin, dafs Robert Evans mit Nachbaren der verschiedensten Stände auf gutem Fufse stand. Sein Verhältnis zu Sir Francis Newdigate, seinem Gutsherrn, war ein freundschaftliches. Mary Ann sah, wie es auf dem Schlosse zuging und gewann wohl auch damals schon jene innige Vertrautheit mit dem Leben der Landgeistlichen, das sie, man möchte fast sagen, mit fachmännischer Genauigkeit und Sachkenntnis in all seinen Abstufungen geschildert hat. Auch blieb ihr Umgang nicht auf die Landbevölkerung beschränkt. Griff House lag an der Strafse zwischen dem kleinen Städtchen Nuneaton und dem gröfseren etwa 20—30 Meilen davon entfernten Coventry. Mit zwölf Jahren kam Mary Ann in die Schule der beiden Misses Franklin nach Coventry. Mit dreizehn Jahren war sie in Nuneaton Zeuge eines Volksaufruhrs gelegentlich der ersten nach der Reformbill abgehaltenen Parlamentswahl.

Die ungewöhnliche Teilnahme und Erregung des Volkes während

---

[1]) *Looking backward.*

des jahrelangen Kampfes um die Wahlreform war wohl geeignet, einem Kinde wie Mary Ann einen bleibenden Eindruck zu machen. Seit der *Bill of Rights*, der englischen Freiheitsurkunde von 1683, konnte kein Gesetz an Wichtigkeit mit ihr verglichen werden; sie bedeutete die gröfste Verfassungsänderung der letzten anderthalb Jahrhunderte. Sie war seit lange vorbereitet. Pitt hatte schon 1795 beantragt, die Vertretung des englischen Volkes im Parlamente besser zu organisieren. In den Jahren 1821—26 brachte Lord John Russel Anträge über Wahlreform ein; 1831 legte er als Vertreter der Regierungspolitik dem Unterhause die Reformbill vor, die endlich 1832 im Oberhause durchging. Das Wahlsystem war bisher prinziplos, verworren und mit jeder vernünftigen Theorie der Volksvertretung unvereinbar gewesen. Die Vertreter der Burgflecken, sowohl der *nomination boroughs* (der kleinen, bedeutungslosen Wahlorte, in denen ein einziger Grundeigentümer das Resultat der Wahl bestimmte), als der *rotten boroughs* (der herabgekommenen Ortschaften, deren Bevölkerung aus Abhängigen eines grofsen Landbesitzers bestand) wurden zum Teil geradezu von den Peers und Grundeigentümern ernannt. Man kaufte Burgflecken, man kaufte Parlamentssitze. In den Grafschaften war nur der Grundeigentümer von £ 40 Rente wahlberechtigt. 1831 überstieg die Zahl der Grafschaftswähler nicht 2500; in Edinburgh und Glasgow bestand die Wählerschaft aus je 33 Personnen. Die Wahlreform veränderte nun die Verteilung des Wahlrechtes. Die kleinen Burgflecken verloren es; die grofsen Städte erhielten es; jeder Eigentümer eines £ 10 Rente tragenden Grundstückes wurde Wähler. Die Volksvertretung war damit auf eine breitere Grundlage gestellt. Dennoch zeigten sich sogleich ernste der Heilung bedürftige Übel. Besonders bemerkbar traten Wahlbestechungen zu Tage. Je mehr Stimmen geschaffen waren, desto mehr waren käuflich. Wo nicht moralische Einflüsse das Gegengewicht hielten, beförderte das Reformgesetz die Korruption eher, als dafs es sie vermindert hätte.[1])

Die politische Unreife des Volkes, die in dem plötzlich allgemein gewordenen politischen Interesse um so greller zum Vorschein kam, bildet den Kern von George Eliots politisch-sozialem Romane *Felix Holt*. Dafs ihm die Erinnerung an einen öffentlichen Vorgang während ihrer Schulzeit in Coventry zu Grunde liegt, tritt auch in Einzelheiten hervor. Treby Magna, der Schauplatz von *Felix Holt*, die typische alte Marktstadt mit der prächtigen gotischen Kirche, deren majestätischer Turm weithin sichtbar ist, erinnert an das altertümliche Coventry und seine

[1]) Vgl. Th. E. May, *English Constitutional History*.

St. Michaelskirche mit dem dreihundert Fuſs hohen Turm. Wir hören von einem Kanalbau in Treby, wohl in Anlehung an den Coventry-Kanal, und ein von Sir Maximus Debarry begonnener Bau wird zu einer Bandfabrik „degradiert“. Bandfabriken aber bilden einen Hauptzweig der Industrie Coventrys. In zwei Hauptgestalten des Romanes hat George Eliot Züge von Personen verkörpert, die ihr 1832 in Coventry nahe standen. Die Tochter einer ihrer Mitschülerinnen erkannte in Rufus Lyon's Hause das Amtshäuschen des Vaters der beiden Misses Franklin, eines baptistischen Geistlichen, für den Miſs Evans als Schulmädchen eine groſse Bewunderung hegte. Und viele Eigentümlichkeiten des wackeren Rufus, seine kurzen Beine, seine Gewohnheit, beim Arbeiten auf- und abzugehen, und andere Züge erinnerten diese Dame an sein Urbild, Mr. Franklin. Miſs Rebecca Franklin, eine Dame von hervoragendem Geist und auffallender Eleganz im schriftlichen wie mündlichen Ausdruck, mag jenen für Esther Lyon charakteristischen Zug der über ihre soziale Stellung hinaus gehenden geschmackvollen Feinheit beeinfluſst haben[1]), wenn es auch bekannt ist, daſs George Eliot selbst in einer Phase ihrer Jugend entschiedenen Wert auf feine Parfüms, gut sitzende Handschuhe und derlei kleine Nichtigkeiten legte.

Die Dichterin nennt in einem Briefe an Blackwood (27. April 1866) ihre Erinnerungen an die Reformbillkämpfe kindisch und ohne Zusammenhang, fügt aber hinzu, daſs sie dennoch viel dazu beigetragen hätten, ihr das, was sie darüber las, anschaulich zu machen. Wie immer, hatte sie es auch bei *Felix Holt* nicht an Vorstudien und der ernstesten Anstrengung fehlen lassen, eine klare Vorstellung des Zeitabschnittes zu erlangen, den sie behandeln wollte. Sie verstand in Wahrheit jene Kunst, sich unendliche Mühe zu geben, von der Dickens einmal behauptete, sie sei bei jedem Studium oder Unternehmen die einzige sichere und lohnende Eigenschaft, und Genie nicht halb so viel wert als Aufmerksamkeit. Sie sah unter anderem im Britischen Museum die Times von 1832—33 durch, um über die Details so sicher als möglich zu gehen. Eine nervöse Niedergeschlagenheit und quälende Zweifel an ihrer Schöpfung suchten sie auch während dieser Arbeit in einem Grade heim, daſs sie mitunter auf dem Punkte war, sie liegen zu lassen. Infolge ihrer Unpäſslichkeit wuchs das Werk langsam „wie ein kränkliches Kind“. Am 29. März 1865 wurde es begonnen, am 31. Mai 1866 vollendet.

Und als nun *Felix Holt* erschien, enthüllte sich das Zurückgreifen in eine dreiſsigjährige Vergangenheit als der instinktive Zug des Genies

---

[1]) Croſs, *Life of George Eliot*, I, 33.

nach dem Zeitgemäfsen, dem, was den aktuellen Bedürfnissen am besten entspricht. Denn 1866 war die Wahlreform wieder das Interesse des Tages. Nachdem schon in den fünfziger Jahren Lord John Russel wiederholte Vorschläge einer neuerlichen Erweiterung des Wahlrechtes eingebracht hatte, legte nämlich Gladstone am 12. März 1866 dem Unterhause einen Entwurf vor, demzufolge die Zahl der Wähler um 400,000 Mann (darunter 200,000 eigentliche Arbeiter) vermehrt werden sollte. Die Reform, die dem allgemeinen Stimmrechte nahe kam, wurde nicht angenommen und ging erst im folgenden Jahre in veränderter Fassung durch. Das ganze Land war in Bewegung; in allen Orten tagten stürmische Reformversammlungen. So berührten die in *Felix Holt* zu Grunde gelegten Begebenheiten des Jahres 1832 die unmittelbare Gegenwart, ja, sie hielten ihr gewissermafsen den Spiegel vor. Wie sehr dies empfunden wurde, bestätigte nicht nur der Erfolg des Romanes, sondern auch Blackwoods Drängen, die Dichterin solle im Namen des Titelhelden eine *Adresse an die Arbeiter* verfassen. Sie gab diesem Drängen 1867 nach.

II.

Und doch war George Eliot nichts weniger als eine Tendenzschriftstellerin. Kann auch ihre Art zu schaffen nicht so sehr die Lust am Fabulieren genannt werden als ein überlegtes zu Werkegehen im Vollbewufstsein einer ethischen Mission; durchbrach auch ihre Neigung zur Reflexion und ihr starkes subjektives Empfinden mitunter in formeller Hinsicht die Schranken des Kunstwerkes, so schuf sie doch stets in rein künstlerischer Freude an der Darstellung, und ihre Romane entstanden als Kunst um der Kunst willen.

In *Felix Holt* lag nun die Gefahr nahe, dafs die Dichtung in dem sozialen Probleme unterginge. Und als hätte ihr künstlerischer Instinkt das drohende Unheil gewittert und sich dreifach vor ihm verschanzen wollen, wendet George Eliot in diesem Romane der Fabel eine Aufmerksamkeit zu, die zu ihrer sonstigen Gepflogenheit in Widerspruch steht. Während sie gewöhnlich der „Handlung“ so wenig Wichtigkeit beilegt, dafs sie hinter den Charakteren zurücktritt und sich in wenige Worte zusammenfassen läfst, betont sie in *Felix Holt* das stoffliche Element, den sogenannten Roman, wie in keinem anderen Werke. Bewufst oder unbewufst wollte sie dem überwiegenden sozialen Interesse das Gleichgewicht halten. Leider fand dieser echt künstlerische Impuls nicht den entsprechenden Ausdruck; denn als einen solchen werden wohl auch George Eliots wärmste Verehrer den verworrenen Rechtskasus Transom-Bycliffe kaum gelten lassen.

Der künstlich gesponnene Faden dieser Erbschaftsgeschichte ist folgender: 1729, also etwa hundert Jahre vor dem Beginne des Romanes, hat John Justus Transom seine Güter als unveräufserlichen Grundbesitz seinem Sohne Thomas und dessen männlichen Erben vermacht mit der Klausel, dafs sie im Falle des Erlöschens dieser Linie an einen gewissen Bycliffe und dessen Erben übergehen sollten. Thomas Transom aber war ein Verschwender und hatte ohne Vorwissen des Vaters sein Erbrecht und das seiner Nachkommen an einen Vetter Namens Durfey und dessen Nachkommen übertragen. Die Durfey-Transoms haben also nur so lange Anspruch auf das Gut, als ein direkter Nachkomme des Thomas Transom lebt. Mit dem Erlöschen seiner Linie tritt das Testament des alten John Justus in Kraft, und der gesamte Besitz geht an die Nachkommen Bycliffes über. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist dieser Fall tatsächlich eingetreten. Die schöne und kluge, junge Isabella Durfey-Transom, die an der Seite eines geistesschwachen Gatten das Regiment in dem herabgekommenen Transomcourt führt, sähe sich den gerechten Ansprüchen des Offiziers Maurice Christian Bycliffe gegenüber machtlos, gelänge es nicht ihrem Geliebten, dem Advokaten Jermyn, einem gewissenlosen und habgierigen Schurken, einen einfältigen, trunksüchtigen Dorfwirt mit ähnlich lautendem Namen (Trounsem) aufzutreiben und für den letzten Sprōfsling Thomas Transoms auszugeben. Aber auch dieser Kniff würde die Durfey-Transoms, denen Jermyn aus Eigennutz dient, nicht retten, hätte Bycliffe nicht gegen eine besonders unglückliche Konstellation der Verhältnisse zu kämpfen. Er war nämlich in Frankreich gefangen und verdankt seine Rückkehr nach England der Grofsmut eines Mitgefangenen Henry Scaddon, der ihm seine Kleider, seinen Namen und die ihm geschenkte Freiheit überlassen hat und an seiner Stelle in der Haft zurückgeblieben ist. Scaddon aber war ein leichtes Tuch gewesen und hatte England, nachdem er die väterliche Habe durchgebracht, nur in militärischer Verkleidung verlassen. Daraufhin wird nun Byclyffe, sobald er als Scaddon auftritt, auf Jermyns Veranlassung verhaftet und stirbt im Gefängnisse. Die Durfey-Transoms sind gerettet, und zwanzig Jahre nach diesem Vorfalle übernimmt Harold, der Sohn Jermyns und der Mrs. Transom das Gut. Ahnungslos über seine illegale Geburt, von Jermyns niedrigem Charakter abgestofsen und über seine unredliche Geschäftsführung aufgebracht, will Harold seinen Vater vor Gericht stellen. Da spielt dieser, zur Notwehr getrieben, gegen den Gutsherrn von Transomcourt einen Trumpf aus, den ihm sein Spürsinn an die Hand gegeben. Der vor zwanzig Jahren aufgestellte Strohmann Thommy Trounsem ist bei den Wahlunruhen in Treby Magna ums Leben gekommen: der Stamm des

Thomas Transom ist erloschen und damit der Anspruch der Durfey-Transoms auf das Gut. Von Bycliffe aber, der der allgemeinen Meinung nach, kinderlos gestorben, hat Jermyn eine Tochter und Erbin ausfindig gemacht in Esther, dem vermeintlichen Kinde des dissentistischen Pfarrers Rufus Lyon. Rufus ist nur ihr Stiefvater, der zweite Gatte ihrer Mutter, die Bycliffe nach England gefolgt war, dort sein Kind zur Welt gebracht hat und völlig hilflos und verlassen von Lyon gefunden worden ist. Einen Augenblick scheint es, als würden Harold und Esther sich finden und der Knoten der verwickelten Rechtsfrage durch einen üblichen Romanschlufs zerhauen werden. Aber Esther besinnt sich anders. Sie entsagt ihren Ansprüchen auf Transomcourt und reicht ihre Hand Felix Holt, dem jungen, radikal gesinnten Freunde ihres Ziehvaters.

Man sieht, es ist ein gesuchter, auf vielerlei ungewöhnliche Voraussetzungen aufgebauter Fall, der weit abliegt von George Eliots sonstiger Vorliebe für Alltagsgeschichten. Liefs sie sich bei der Wahl des Stoffes von den zeitgenössischen Meistern des Romans beeinflussen, bei denen Erbschaftsgeschichten ein beliebtes Thema sind? (Bulwer: *Night* and *Morning*, Dickens: *Bleakhouse* und *Our Mutual Friend* u.s.w.) Das zweite Motiv in *Felix Holt*, die Entdeckung von Esthers unvermuteter Abkunft, verwendet George Eliot mehrfach: bei Eppie *(Silas Marner)*, bei Daniel Deronda, bei Will Ladislaw *(Middlemarch)*. Vielleicht geht es auf den Einflufs Scotts zurück, (Lovel im *Antiquary*, Harry Bertram in *Guy Mannering*), für den unsere Dichterin bekanntlich von Kind auf eine tiefe Bewunderung hegte. Dieser Einflufs ist in ihren Werken vielfach nachweisbar und zwar in der bei starken litterarischen Persönlichkeiten allein möglichen und für den Forscher so anziehenden Form: Ähnlichkeit der äufseren Motive bei völlig gewahrter innerer Selbständigkeit, z. B. die Testamentseröffnung vor den in gespannter Erwartung versammelten Erben in *Guy Mannering* und *Middlemarch;* die Zigeuner in *Guy Mannering* und *Mill on the Floss* (obzwar hier auch auf eine persönliche Erinnerung zurückgehend), die Leiden der Postkutsche als Einleitung zum *Antiquary,* die Freuden der Postkutsche zu *Felix Holt.* Auf die Übereinstimmung zwischen *Heart of Midlothian* und *Adam Bede* (Gerichtliche Belangung und Verurteilung wegen Kindesmord) wurde schon von anderer Seite verwiesen.

Aber von der Gesuchtheit und Kompliziertheit des Themas in *Felix Holt* ganz abgesehen, herrscht auch ein empfindlicher Mangel an Klarheit der Darstellung. Das an sich so berechtigte Streben, die Geschichte des Prozesses nicht trocken zu erzählen, sondern den verwickelten Fall bruchstückweise im allmähligen Fortschreiten der Handlung zu ent-

hüllen und durch die hingeworfenen Bemerkungen zahlreicher mehr oder minder daran beteiligten Personen anzudeuten, bringt den Nachteil mit sich, dafs der Leser keinen klaren Überblick gewinnt. George Eliot ging bei der Abfassung des Prozesses mit gewohnter Gewissenhaftigkeit vor. Sie begann juridische Werke zu lesen, sah aber bald, dafs sie allein in der Rechtsfrage nicht sicheren Boden zu gewinnen vermöge, und zog einen der hervorragendsten Juristen ihrer Zeit zu Rate, Sir Frederick Harrison, der ein Anhänger Comte's war, wie sie selbst. Sie schlug seine Hilfe sehr hoch an. „Bitte, bedürfen Sie doch ja einmal recht dringend meines Rates und quälen Sie mich tüchtig, um ihn zu erlangen, damit ich Ihnen meine dankbare Erinnerung dieser Tage beweisen kann“, schrieb sie im April 1866.

Jeder Punkt des Prozesses wurde von Harrison auf seine unbedingte Rechtsgiltigkeit geprüft, begutachtet und später, gelegentlich des Angriffes eines Edinburgher Kritikers, im *Pall Mall* verteidigt. Hierbei wird sich denn auch die Mehrzahl jener Leser beruhigen, die, keine Juristen und keine Litterarhistoriker, es zu mühsam finden, die verworrenen Fäden der Handlung auseinander zu halten. Die Sache selbst bleibt freilich darum nicht minder vom künstlerischen Standpunkte aus ein Mangel.

Ein zweiter Übelstand liegt darin, dafs der ganze Prozefs mit dem Leben des Titelhelden in keinem oder nur einem ganz losen äufseren Zusammenhange steht.

Diese Kompositionsfehler sind um so bedauerlicher, als manche Einzelheiten von *Felix Holt* zu den Meisterleistungen George Eliots gehören. So z. B. jene zwei Szenen von höchster Kunst und gewaltigster Kraft, in denen sie mit schlichten und knappen Mitteln die erschütterndste Wirkung erzielt: die eine im Klub, wo Harold und Jermyn, handgemein, vor den Spiegel geraten und Harold die entsetzliche Vaterschaft in der Ähnlichkeit ihrer Züge bestätigt sieht; die andre, in der die stolze Mrs. Transom dem Sohne stillschweigend ihre Schuld gesteht und plötzlich, vom Alter wie mit einem Zauberstabe berührt, zusammensinkt, da sich nun jenes Gericht, dem sie um jeden Preis zu entgehen strebte, dennoch in seiner ganzen Herbheit an ihr vollzieht.

Felix Holts Leben oder vielmehr der Lebensausschnitt aus dem Anfange seiner Laufbahn, der uns allein vorgeführt wird, verläuft so einfach, wie es die Existenz George Eliotscher Romanfiguren in der Regel pflegt. Holt, der Sohn eines dissentistischen Webers und Quacksalbers, ist zum medizinischen Berufe bestimmt worden. Fünf Lehrjahre bei einem Apotheker hat er bereits hinter sich; da gehen ihm, der

bisher wie die meisten jungen Leute gelebt hat, nach einer sechswöchentlichen Periode der Ausschweifung plötzlich die Augen auf. Er erkennt den Abgrund, an dem er steht, erkennt den Ernst des Daseins und wird ein anderer. Die Welt ist für so viele kein schöner Ort; er will das Seine tun, den Mühseligen und Beladenen zu helfen. Er gibt sein Studium auf und wird Uhrmacher, um als Arbeiter den Arbeitern, als Mann des Volkes dem Volke leitend und helfend zur Seite zu stehen. Bei den Wahlunruhen stellt er sich an die Spitze des erregten Pöbels, um Exzesse zu verhüten. Aber seine edle Absicht mifslingt, wird mifsverstanden und trägt ihm einen Schulterbruch und vierjährige Gefängnisstrafe ein. Die Transoms verwenden sich für seine Begnadigung — mit welchem Resultate wird nicht gesagt. Wir hören nur, dafs Holt eines schönen Aprilmorgens — die Wahl war im Dezember — als der alte Schwärmer aus seiner Haft entlassen ist, mit Esther Lyon Hochzeit macht und an ihrer Seite sein Leben recht eigentlich erst beginnt.

III.

Felix Holt hat also tatsächlich zwei Helden, zwischen denen George Eliot ihr Interesse mit der ihr eigenen Unparteilichkeit verteilt: Harold Transom und Felix Holt. Sie sind scharf mit einander kontrastiert. Harold ist von aristokratischer Abkunft, voll Standesgefühl, nicht ohne Standesvorurteil, Holt das Kind kleiner Leute und zu feindseliger Geringschätzung der höheren Klassen geneigt. Harold kommt als Jüngling ins Ausland und lebt fünfzehn Jahre im Orient. Holt überschreitet die Grenzen Englands nicht. Harold ist eine durch und durch praktische Natur, verfolgt rein persönliche und reale Ziele. Er hat statt der ihm bestimmten diplomatischen Laufbahn die kaufmännische ergriffen, um durch die Erwerbung ansehnlichen Reichtums vor allem die notwendige Grundlage zu der ihm vorschwebenden Machtstellung zu legen. Erst nachdem ihm dies geglückt ist, arbeitet er entschlossen und rücksichtslos auf den zweiten Teil seines Programmes los. Holt ist durch und durch Idealist, ohne persönlichen Ehrgeiz, in seiner Laufbahn überhaupt durch kein persönliches Moment bestimmt. Er hat bereits darauf verzichtet, sein eigenes Leben angenehm zu gestalten, als er beschliefst, für das Wohl der anderen einzutreten. Es war George Eliots Überzeugung, dafs wir leben und nützlich sein könnten ohne Glück. (Brief an Mrs. Bodichon, 5. März 1879.) Holt ist die Verkörperung dieses Prinzipes. Sein Standpunkt ist der völligster Selbstlosigkeit. Harold ist eine kühle und schonunglose Natur, frei von jeder Sentimentalität oder Grübelei, physisch und moralisch gesund und im Gleichgewicht.

Holt ist ein Gefühlsmensch, ein schwärmerischer, impulsiver Charakter. Harold ist in den Grenzen der Rechtschaffenheit, ja der Liebenswürdigkeit, ein Egoist, seine eigene Bequemlichkeit ist ihm das Maßgebende; er ist, obzwar tätig und energisch, doch durchaus für Wohlleben empfänglich. Holt dagegen ist bedürfnislos, ohne Sinn für Luxus, mit einer bis zur Abneigung gesteigerten Gleichgiltigkeit gegen alle Verfeinerungen des Lebens. Harold besitzt ein sicheres Selbstgefühl; er ist von seiner Überlegenheit durchdrungen. Holt fühlt sich häufig dem nicht gewachsen, was er für das Beste erkannt hat; er möchte sein philantropisches Werk mit einer Selbstreform beginnen. Harold ist im Innersten rechtschaffen und würdevoll, aber bei seinem unentwegten Lossteuern auf einen bestimmten Punkt muſs er ein Auge zudrücken, wenn seine Agenten seine Sache nicht mit den makellosen Mitteln fördern, die er wünschen würde. Holt ist von unbeugsamer Redlichkeit und einer starrsinnigen Lauterkeit der Gesinnung, die sich weder überreden, noch täuschen läſst. Harold ist eine freundliche, wohlwollende, liebenswürdige Natur, die in den sicheren und leichten Formen des Weltmannes um so vorteilhafter zur Geltung kommt; Holt empfindet zu leidenschaftlich, um nicht ausfällig, barsch und derb, ja mitunter langweilig oder aufdringlich zu werden. Er haſst die feinen Manieren als eine Bemäntelung oder Verfälschung des Urwüchsigen und wird kleinlich in dem übertriebenen Werte, den er einer gleichgiltigen Sache des Herkommens, wie dem Hute und der Kravatte, beilegt.

Diese beiden so grundverschiedenen Menschen, die sich selbstredend gegenseitig abstoſsen, stimmen in einem wesentlichen Punkte überein: sie sind — oder nennen sich — beide Radikale. Natürlich ist sowohl die Art, wie sie zum Radikalismus gekommen, als der Begriff und die Überzeugung, die sie damit verbinden, gleichfalls grundverschieden.

Harold hat lediglich die Politik im Auge. Er will Parlamentsmitglied werden und glaubt sein Ziel als radikaler Kandidat am raschesten und wirksamsten zu erreichen. Sein Aufenthalt in der Fremde hat ihn über den spezifisch englischen Gefühls- und Gedankenkreis so weit hinausgeführt, daſs der seiner hochgeborenen Familie unfaſsbare Plan, als Radikaler aufzutreten, in ihm entstehen konnte. Er ist aus seinem fünfzehnjährigen Geschäftsleben im Orient als ein *self-made man* hervorgegangen, mit einer zornigen Geringschätzung für Leute, die eine Krone auf ihrem Wagenschlage, aber zu wenig Vernunft haben, um einzusehen, daſs sie besser tun, aus der Notwendigkeit eine Tugend zu machen. Während seiner langen Abwesenheit, die ihn in vielen Gewohnheiten zu einem halben Ausländer gemacht, hat er doch die eng-

lischen Zustände nie aus dem Auge verloren. Es war immer seine Absicht, gegebenenfalls wieder ein Engländer zu werden, und als ihm, dem jüngeren Sohne, nun unverhoffterweise durch den Tod des älteren, schwachsinnigen Bruders das Majorat zufällt, findet ihn die plötzliche Wendung seines Geschickes vollkommen bereit und der Lage gewachsen. Er will in seiner Grafschaft eine wichtige Persönlichkeit sein; dazu mufs er eine Rolle im Parlament spielen. Als Radikaler glaubt er die besten Aussichten zu haben; er hält den Radikalismus für die Zeitstimmung, und so wird er mit dem Strome schwimmen. Im übrigen ist er nicht der Mensch, über abstrakte Probleme viel zu grübeln oder ängstlich in sein Inneres auf die Beweggründe seiner Handlungen zu horchen. Sein Radikalismus ist Mittel zum Zweck, nicht Überzeugung, nicht Herzenssache. Sein Programm, oder vielmehr die Phrase, die er im Augenblick ersinnt, um seinen Oheim Lingon für sich zu gewinnen, klingt tadellos. Er will für jede Änderung einstehen, die die ökonomische Lage des Landes erfordert. Er will alle Mafsregeln fördern, die der gesunde Menschenverstand des Volkes, das immer stärkere Beharren des Volkes auf seinem Rechte erheischen. Er wird die Kirche nicht angreifen, sondern höchstens das Einkommen der Bischöfe, um damit den armen Geistlichen aufzuhelfen. Er wird nur im Ausrotten der Übelstände ein Radikaler sein; er wird das faule Holz im Gebäude entfernen und statt dessen frische Eichenstämme einfügen. In seinem Innern lächelt er über das vorgebliche Programm. Er hat bei seiner Kandidatur als Radikaler nicht das Wohl des Volkes im Auge; er hat kein Herz für das Volk, dem er fremd gegenübersteht. Seine Pläne schweifen nicht ins Weite, er kennt kein verzweifeltes Jagen und Ringen nach schwer oder nur teilweise Erreichbarem, er hat wenig Phantasie und weder die Anlage noch den Willen zum Märtyrer. Was er vermag, ist das entschlossene Anstreben eines deutlichen, nicht unmöglichen Zieles. Dieses Ziel ist nicht ein Wohlfahrtstraum für das Volk, sondern sein eigener Vorteil. Sein Nutzen liegt ihm entschieden mehr am Herzen als der des Arbeiters, aber er wird ihn gewifs nicht auf Kosten des Arbeiters suchen. Er ist nicht gesonnen, sein Vermögen unter die Armen zu verteilen, aber er beabsichtigt auch nicht, sich auf ihre Kosten zu bereichern. Er wünscht aufrichtig, dafs der beiderseitige Vorteil Hand in Hand gehe. Er wird, so weit es das energische Verfolgen seines Zieles zuläfst, dem Verbotenen schon darum immer aus dem Wege gehen, um sich des Triumphes der allgemeinen Anerkennung nicht zu berauben. Aufopfern aber wird er sich für das Wohl des Volkes nicht. Er ist nicht schlecht, nicht gemein, auch kein Wolf im Schafspelz, sondern nur

eine praktische, bequeme Natur mit ziemlich wenig Enthusiasmus und ziemlich viel Eigenliebe. Er gehört durchaus zu jener Gattung gemischter und darum so lebenswahrer und interessanter Charaktere, in denen George Eliot Meisterin ist, zu der grofsen Klasse der Egoisten, die sie in allen Abstufungen, vom entschuldbaren Leichtsinn der Jugend bis zur Verworfenheit des Verbrechens, geschildert hat. Man denke an den im Innersten unverdorbenen, in der Anmut seiner zwanzig Jahre so gewinnenden Arthur Donnithorne *(Adam Bede)*, der sich nur ein wenig gar zu lieb hat und, weil er sich nichts verwehren kann, sich und andere in eine Schuld verstrickt, deren Folgen tief in sein Leben eingreifen. Zu derselben Kategorie, aber mit einem Stich ins Charakterlose, gehört Anthony Wybrow *(Mr. Gilfil's Love-Story)* und der banale Geschäftselegant Stephen Guest *(Mill on the Floss)*. Einen ernsteren Fall repräsentiert Godfrey Cass *(Silas Marner)*, der aus Selbstschonung, um einem peinlichen Geständnis aus dem Wege zu gehen, seine Vaterpflicht verletzt und dafür um den Ertrag seines Lebens kommt. In Tito *(Romola)* zeitigt der Egoismus einen Schurken und Verbrecher, in Grandcourt *(Daniel Deronda)* den Schurken in Frack und weifser Binde, den gefühl- und gewissenlosen Roué. Casaubon *(Middlemarch)* ist die Selbstliebe in der Form des verknöcherten, pedantischen Stubengelehrten, halb komisch, halb tragisch in seiner für sich und andere verhängnisvollen Beschränktheit. Mit Ladislaw *(Middlemarch)* kehrt George Eliot noch einmal zu den jungen, liebenswürdigen Egoisten zurück, die eine fascinirende Wirkung auf ihre weibliche Umgebung ausüben, diesmal in der Gestalt eines geistig regsamen, hochstrebenden, zerfahrenen Polen mit jüdischem Einschlag.

Harold Transom ist in dieser Reihe einer der anziehendsten, kein Tugendheld, aber ein kluger, ehrlicher, gutmütiger Mensch, ein Mensch, dem man, wenn man ihm im Leben begegnete, nicht ungern die Hand reichte. Für seine Naturwahrheit ist nichts bezeichnender als jener kühne Zug, der seine Charakteristik recht eigentlich erst vollendet, und den nur eine Meisterin wie George Eliot wagen durfte: der geschäftsmäfsig zur raschesten Lösung der lästigen Rechtsangelegenheit gefafste Plan der Geldheirat. Ihn selbst überraschend, gesellt sich im näheren Umgange mit der lieblichen Esther zu der kühlen Verstandesabsicht eine entschiedene Regung des Herzens, und Harold findet seine Situation als Liebhaber mit dem finanziellen Hintergrunde nun peinlich. Eine feinfühligere Natur fände sie unmöglich. Für den Leser aber ist der Vorgang durch Harolds Charakter so motiviert und vorbereitet, dafs er uns weder in seiner ersten Hälfte gemein, noch in seiner zweiten

romanhaft banal erscheint, sondern einfach menschlich, d. h. unendlich kompliziert, aus hunderterlei Fäden gesponnen und darum fast immer ein wenig in zwei Farben schillernd. Wir zweifeln nicht an Harolds aufrichtiger Neigung für Esther, als er um ihre Hand wirbt, wissen aber auch, dafs er nicht an gebrochenem Herzen sterben wird, als sie sie ihm verweigert.

Ebenso geht es bei seiner Parlamentswahl. Er hat sie mit allen herkömmlichen zu Gebote stehenden Mitteln angestrebt, er hat sie sich £ 8—9000 kosten lassen, und erträgt ihr Fehlschlagen ohne Verzweiflung. Er ist grade nur mifsmutig, weniger über den Vorfall selbst, als darüber, dafs durch ihn die radikale Partei kompromittiert und sein Ansehen, welches die Wahl heben sollte, vielmehr durch sie geschädigt worden ist. Dafs er sich für die Vorgänge bei der Wahl und für Holts Schicksal verantwortlich hält, zeugt von seiner Gewissenhaftigkeit; dafs er sich nach Kräften für Holt verwendet, beweist, dafs er nicht kleinlich und nachträgerisch ist.

Ein Radikaler aber ist Harold weder in seinem Empfinden noch in seiner Gesinnung. Er ist im Gegenteil immer für das Mittlere, zu Kompromissen geneigt. Sein angeborenes, im Orient gereiftes Naturell widerspricht gradezu allem Radikalismus. „Radikal“ ist für ihn nichts als die willkürlich gewählte Flagge, unter der zu segeln er aus gewissen Gründen ratsam findet. Eigentlich ist er in ebenso vielen Punkten ein Anhänger als ein Gegner des Alten, und schon sein Streben, sich mit verschiedenen Leuten gut zu stellen, deren Wohlwollen für ihn vorteilhaft ist, würde seinen Neuerungen stets eine gewisse Mäfsigung sichern. Indessen kommt er überhaupt nicht dazu, für sie einzutreten. Er hält eine Wahlrede, aber wir hören sie nicht, sondern erfahren nur, dafs Harold auch hier in der goldenen Mitte geblieben. Seine Rede ist nicht glatt sinnlos, nicht schwerfällig, nicht polternd, sondern „sie tut es“ grade, hält sich auf dem gewöhnlichen Niveau der Wahlreden und findet Beifall. Im übrigen greift er nicht persönlich in die Wahlbewegung ein, sondern überläfst sie in ziemlich passiver Weise seinen Agenten.

Wie steht es nun mit Holts Radikalismus? In der Politik nicht viel besser wie mit dem Harolds. Wie zwei Extreme dasselbe Ziel in entgegengesetzter Richtung gleich sehr verfehlen, so sind diese beiden Helden gleich weit entfernt, politische Radikale zu sein: Harold, weil er in seiner Selbstsucht keine Fühlung mit dem Volke hat, Holt, weil er die Bedürfnisse des Volkes allzu genau kennt; Harold, weil er nur persönliche Zwecke verfolgt, Holt, weil ihm das Wohl des Volkes vor allem am Herzen liegt. Er ist im Gegensatze zu Harold von dem leb-

haftesten Interesse an den öffentlichen Vorgängen erfüllt; er verachtet jeden, der dieses Interesse nicht hat oder, wenn er es hat, es nicht auch in anderen zu wecken sucht. Aber gegen das Stimmrecht, das er selbst nicht besitzt, verhält er sich zum mindesten gleichgiltig, ja, er meint, das allgemeine Wahlrecht wäre dem Teufel so angenehm als Gott. Der Grund liegt darin, dafs er als radikaler Reformer zu ganz andern Wurzeln hinabsteigen will als diese Neuerung, die seiner Meinung nach nur das äufsere Leben betrifft. Er ist davon durchdrungen, dafs dem Volke in erster Linie ganz andere Dinge Not tun als die politische Freiheit, für die es noch nicht reif sei, und die, ehe es nicht für sie erzogen, eine zweischneidige Waffe für die Menge bedeute.

IV.

Diese Ansicht Holts wird durch die Nebenpersonen des Romanes gerechtfertigt. Die Vertreter der Volksschichten sind sich weder der durch die Reformbill übernommenen Rechte und Pflichten bewufst, noch haben sie überhaupt eine politische Überzeugung. Sie sind politisch unreife, gesinnungslose Menschen, die mit dem so eifersüchtig gewahrten Wahlrechte nichts anzufangen wissen. Für Chubb, den Wirt vom *Zuckerhut* in Sproxton, bedeutet es einen Teil seines Kapitals, und der Radikale ist nach seiner Idee eine neue angenehme Art Speichellecker, der den Armen statt den Reichen schmeichelt und so Kunden ins Wirtshaus schickt. Chubb stimmt übrigens für seinen torystischen Gutsherrn Garstin; der persönliche Vorteil ist die Richtschnur seiner politischen Ansichten. Dibbs, der Wirth des *Marquis of Granby* sagt grade heraus: „Mir liegt kein Pfifferling daran, für wen ich wähle; es ist vernünftig, dafs ein Mann für seinen Gutsherrn wählt“. Der Müller Sircome hält es für das klügste, zu schweigen. Hier ist das Land und hier das Geschäft. Er will es mit keinem von beiden verderben. Für den Kohlenarbeiter Brindle ist die Wahl die Zeit, in der es Bier umsonst gibt, Geld und Getränk für weiter nichts als Schreien! Das ist es im allgemeinen, was die Arbeiter von Sproxton unter Reform verstehen. Wie sehr George Eliots Darstellung dieser Stimmung den historischen Tatsachen entspricht, bestätigt z. B. jene Strafsenscene, die Bulwer in einem Briefe vom 16. Juni 1831 schildert. Ein Junge rief die Zeitung aus mit den Worten: „Gute Nachrichten für die Armen! Grofse, glorreiche Rede Seiner allergnädigsten Majestät, Wilhelm IV.! Die Reformbill wird durchgehen. Dann werdet ihr alle Rindfleisch und Hammel um einen Penny das Pfund haben! Und dann werdet ihr alle für eine Lappalie so schön sein wie die Pfaue! Ganz von dem Bier um einen

Penny das Quart zu schweigen, worin ihr die Gesundheit Seiner Majestät und Seiner Majestät Minister und die Gesundheit der glorreichen Reformbill trinken könnt, alles ohne euch zu ruinieren!"

In Treby Magna sieht man dem Wahltage als einer Art Weltkampf entgegen, und von dem Wahlrevisor hat Mr. Pink, der Sattler, eine dunkle Vorstellung, etwa wie von der jungen Giraffe, die vor kurzem ins Land gekommen.

Nicht viel besser steht es in den höheren Ständen um die politische Reife. Der Gutsbesitzer Rose fürchtet sich vor der Wahl und hat von der Bedeutung seines Rechtes so wenig einen Begriff, daſs er seine Unabhängigkeit an den Tag zu legen glaubt, in dem er für den radikalen und den torystischen Kandidaten stimmt.

Der Advokat Jermyn, den wir bereits als einen Menschen von niedriger Gesinnung kennen, ist selbstredend ohne politische Überzeugung. Er hat sich vor nicht langer Zeit an einer Petition gegen die Reformbill beteiligt, aber das hindert ihn nicht, jetzt, da sich die Verhältnisse geändert, für den radikalen Kandidaten einzutreten. Sein Hilfsmann Johnson ist mit ihm ungefähr gleichen Kalibers. Er besticht die Arbeiter durch Geld und Leutseligkeit, trinkt mit ihnen und schmeichelt ihrem Egoismus und ihrer Habgier in den üblichen geschäftsmäſsigen Phrasen. Transom sei der Freund des braven Kohlenarbeiters; er werde sein Geld zum Wohle der Arbeiter anwenden; Transom sei gleichbedeutend mit Lohnerhöhung. Der Kohlenarbeiter sei der wichtigste Mann im Staate, und schicke er nur den rechten Vertreter ins Parlament, so solle er auch nach seinem Werte gewürdigt werden.

Als Harold, über die Bestechung des Volkes von Holt zur Rede gestellt, Jermyn seinen Unwillen über derlei Mittel äuſsert, erhält er zur Antwort: das Wesen der Bestechung wäre, daſs sie bewiesen sein müsse. Wo kein Nachweis möglich sei, wie hier, gäbe es auch keine Bestechung. Johnson spielt bei der Wahl eine Doppelrolle für Harold und den torystischen Gegenkandidaten und sagt gegen Holt als einen gefährlichen Charakter, der durch und durch Revolutionär sei, aus.

Ein anderer Parteigänger Harolds ist sein Oheim Lingon, einer jener jovialen Geistlichen, wie sie George Eliot gern schildert, die bei nichts weniger als asketischem Lebenswandel ihrem Amte doch keine Unehre machen, die leben und leben lassen und Heiterkeit und Nachsicht auch für eine Art Gottesdienst halten. Lingon weiſs sich in jede Lage zu schicken, ohne sich darüber graue Haare wachsen zu lassen. Er findet sich auch schnell in die Überraschung von Harolds Radikalismus. Seit der Katholikenemanzipation könne kein anständiger Mensch sich

mehr einen Tory nennen, der Whiggismus aber mit seinen Menschenrechten, die bei dem £ 10-Haushalte stehen bleiben, sei eine lächerliche Ungeheuerlichkeit. Folglich bleibe einem Manne aus gutem Hause nichts andres übrig als der Radikalismus. Seine Wahlrede erklärt seine politische Schwenkung durch den Satz: was für eine Zeit gut war, ist schlecht für eine andre.

Er kennt keinen sachlichen Ernst, kein klares Denken, kein festes Programm, und alles, was er vermag, ist, die Leute durch eine humorvolle, gemeinverständliche Sprache in gute Laune zu bringen. Nach dem Fehlschlagen von Harolds Kandidatur ist Lingon wieder Tory. Seine kurze radikale Phase war nur eine Folge seiner moralischen Bequemlichkeit, die am besten durch den Rat charakterisiert wird, den er Harold in Bezug auf Jermyn gibt: „Benutze deine Flinte, um dein Wild herab zu kriegen, und dann schlage den Dieb mit dem Kolben!"

Harolds übrige Umgebung nimmt gegen den Radikalismus nur insofern Stellung, als sie ihn mit dem Begriff der Würde nicht vereinbar hält. Dies ist vor allem die Ansicht seiner Mutter. Nichts Erschütternderes als die Tragödie dieser Frau, die eine Jugendsünde mit lebenslanger Reue, ein kurzes, schuldiges Glück mit unsäglicher Selbstqual büfst. Als die Trägerin eines gewaltigen Gerichtes schreitet ihre majestätische Gestalt, in der sich ein liebedürstendes, verängstigtes Weiberherz birgt, durch den Roman, tiefe Scheu und tiefstes Mitleid erweckend. Mrs. Transom ist klug und gewohnt, ihre Umgebung durch ihre anerkannte Überlegenheit zu lenken, eine energische arbeitsame Frau, die noch mit 50 Jahren stundenlang im Sattel sitzt und ihre Güter selbst verwalten will. Allein wie die Schicksale ihrer Landbewohner sie nicht an sich interessieren, sondern nur insofern sie zu ihrem Besitz gehören, so berührt sie auch die politische Frage nur als ein Teil jener Interessen, die sie für ihren Sohn zu wahren sucht. Das Mafs ihrer Teilnahme geht in spezifisch weiblicher Art nicht über den Kreis der Familie hinaus. Und doch entbehrt auch ihre Mutterliebe, die die Triebfeder ihres Lebens bildet, der weichen, selbstlosen Hingabe, der Fähigkeit, in dem Gefühls- und Gedankenkreise des Sohnes aufzugehen. Harold hat seinen Egoismus wahrscheinlich von ihr geerbt. Ihrer vollausgestalteten, eigenartigen und begabten Persönlichkeit fehlt, so gut wie ihm, der Sinn für das Allgemeine; sie hat zum Volke keine Beziehung und für politische und soziale Fragen weder Interesse noch Verständnis. Dasselbe gilt von Esther Lyon. Wir lernen sie als ein eitles oberflächliches, verwöhntes und ein wenig verschrobenes Prinzefschen kennen, das für Byron schwärmt, sich einen eigenen kleinen Kodex über Farben,

Gewebe und Manieren zurecht gemacht hat, nach dem sie alle Dinge und Personen beurteilt, und sich selbst für mustergiltig hält. Allmählich zieht Holt die im innersten Schacht ihres Wesens verborgenen Geistes- und Herzenseigenschaften an die Oberfläche. Sie wird sich ihrer Kindespflicht gegen Lyon klarer bewufst; sie gewöhnt sich daran, den guten Geschmack nicht höher zu stellen als die innere Tüchtigkeit und Würde; die Augen gehen ihr auf über ihre Selbstsucht, und sie erkennt, dafs das beste Leben dasjenige sei, indem man alles tut und erträgt eines grofsen, starken Gefühls wegen. Sie erwacht aus ihren romantischen Mädchenträumen zum Ernst des Lebens, und so kommt es, dafs sie, da die Phantasien ihrer Kindheit plötzlich Wahrheit werden und sich ihr ein Leben in Luxus und Glanz an der Seite eines ritterlichen, eleganten Mannes bietet, eine Zukunft ablehnt, die nicht zu der Vergangenheit pafst, welche alles Heilige und Teuere ihres Daseins geschaffen hat. Esther zieht die innere Vornehmheit des armen Holt der moralischen Mittelmäfsigkeit Transoms vor. Sie verzichtet auf den ihr dem Gesetze nach zufallenden Reichtum, indem sie sich Holts Grundsätzen blindlings unterordnet. Angesichts eines solchen Beweises willenlosen Aufgehens in dem Ideenkreise des geliebten Mannes darf man annehmen, dafs Esther, die bisher nicht das leiseste Interesse an den öffentlichen Vorgängen genommen, als Holts Gattin auch in diesem Punkte ihre Natur ändern werde, dafs sie, die bisher in ihrer ausgesprochenen Antipathie gegen alles Unfeine und Unschöne kein Herz für das Volk gehabt, nunmehr auch Holts Mithelferin in seinen philantropischen Bemühungen sein werde. Immerhin aber ist Esthers Teilnahme am sozialen Leben erst eine Frucht von Holts Einflufs und ihrer Liebe zu ihm. Sie entspringt keiner eigenen Überzeugung, keinem eigenen Drange.

Das selbstlose und aufrichtige Mitgefühl mit dem Schicksal des Volkes teilt nur ein einziger mit Holt: Rufus Lyon, der Dissentistenprediger mit dem goldenen Gemüte voll kindlicher Einfalt. Sein religiöser Eifer ist so glühend, dafs er ihm bei dem hochkirchlichen Rev. Augustus Debarry den Spottnamen „das närrische kleine Glühwürmchen“ zugezogen; dennoch ist er voll Toleranz gegen den religiös gleichgiltigen Holt. Seine bis ins Übermafs gehende Schüchternheit und Bescheidenheit weicht mutiger Entschiedenheit, wo es gilt, für den Freund einzutreten; er ist halb Schwärmer, halb Pedant, ein altmodischer Puritaner in der peinlichen Strenge und Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst, doch voll Milde und Güte gegen andere, ja gegen seine Tochter von fast willenloser Nachsicht. Lyon hat gelegentlich Brougham und Wellington auf der Kanzel genannt. „Warum nicht Wellington so gut als

Rabshakeh? Und warum nicht Brougham so gut als Barlaam? Weifs Gott weniger von den Menschen als in den Tagen Hezekiahs und Moses'?" fragt er. Die politischen Angelegenheiten sind ihm heiliger Ernst. Er glaubt der Würde seines kleinen Gotteshauses nichts zu vergeben, wenn er von der Kanzel herab verkündet, das allgemeine Wahlrecht sei Gottes Wille, aber nicht die geheime Abstimmung durch Zettel. Er vertritt die religiös gefärbte Reformschwärmerei, die in allem die Hand Gottes sieht. Er ist eine liberale Natur, die jeder Menschenklasse und jedem Menschenalter ihr Recht gönnt, aber nur das, was ein Mann der Pflicht, der in Selbstlosigkeit und Ergebung ergraut ist, unter Recht versteht. Das Recht zur Empörung ist ihm das Recht, ein höheres Gesetz zu suchen, nicht das Recht, in Gesetzlosigkeit umherzuschweifen. Er ist, wie Holt, ein Mann der Ordnung und des Gesetzes; ja obgleich Holt selbst lieber gar nicht gegen die Autorität ankämpfen als die betrunkene Unordnung wagen will, die dieses Ankämpfen zu entfesseln pflegt, findet es Lyon doch noch nötig, ihn zu beschwören, er solle nicht den Schein auf sich laden, als wollte er sagen: Freiheit sei Zügellosigkeit. Freiheit könne nur die Übertragung des Gehorsams von dem Willen eines (oder einiger) Menschen auf jenen Willen sein, der die Norm oder das Gesetz für alle Menschen ist.

Man sieht, Radikale in der eigentlichen Bedeutung des Wortes sind diese Gestalten alle nicht. Keiner von ihnen arbeitet mit allen Mitteln und Hintansetzung aller anderen Dinge auf ein politisches Ziel los. Sie alle nicht, mit einer einzigen Ausnahme: dem Arbeiter, der am Wahltage eine Rede hält. Dieser Arbeiter ist ein Chartist. Er durfte in dem Bilde der Wahlunruhen nicht fehlen. Seine Rede enthält im wesentlichen nichts anderes als das von O'Connel *The People's Charter* getaufte Programm der *Working Men's Association* mit seinen sechs Punkten: 1. Stimmrecht für alle Männer. 2. Jährliche Parlamente. 3. Geheime Abstimmung. 4. Abschaffung der Eigentumsbefähigung zur Wahl ins Parlament. 5. Besoldung der Parlamentsmitglieder. 6. Teilung des Landes in gleiche Wahlbezirke.

Dieser Arbeiter scheint speziell zu dem Zwecke eingeführt, um den Kontrast zwischen dem bedingten oder vorgeblichen Radikalismus der beiden Helden mit dem echtfärbigen des Chartisten zu veranschaulichen. Er fordert allgemeines Stimmrecht, geheime Wahl durch Stimmzettel und einjährige Parlamente als das einzige Mittel, den Arbeitern ihren Menschenanteil am Leben zu verschaffen. Denn an nichts denken als an Nadelziehen oder Glasblasen und um seinen Lohn feilschen, um seine Kinder zu keinem besseren Lose als dem eigenen zu erziehen, ist

nur ein Sklavenanteil. Die gröfste unter allen Fragen der Welt aber ist diese: wie einem jeden sein voller Anteil als Mensch am menschlichen Dasein werde, sein Recht, in den Angelegenheiten, die ihn betreffen, selbst zu denken, zu sprechen und zu handeln. Welche Sicherheit hat der arme Mann, dafs die Vornehmen, die die Regierung in Händen haben, nicht nur ihre eigenen, sondern auch seine Interessen vertreten? Die Reformbill ist nichts als ein Kniff, nichts als eine Bestechung einiger weniger durch das Stimmrecht, damit sie die Vornehmen in ihren Privilegien erhalten und darüber schweigen, dafs allen übrigen das Stimmrecht verweigert wird. Je ärmer und elender einer ist, sofern er nicht bettelt oder stiehlt, sondern sein Brot erarbeitet, desto nötiger braucht er eine Stimme, um seinen Vertreter ins Parlament zu schicken, sonst wird derjenige, dem es am schlechtesten geht, am ehesten vergessen. Er ist der Mann, dessen man zuerst gedenken mufs. Die Vornehmen müssen in die Enge getrieben werden, sie, die selbst die Kirche zu einem Teil ihres Monopols gemacht und eine Religion geschaffen haben, welche den Arbeitern den Himmel gibt und sonst nichts. Nun wollen die Arbeiter einmal mit ihnen tauschen.

Im Gegensatze zu Holts Zurückhaltung in Wahlsachen stimmt der chartistische Arbeiter für Transom. Nicht etwa weil er an liberale Aristokraten glaubt, sondern weil es für die Parteizwecke ein Vorteil sein kann. Will ein feingeschnitzter, goldknöpfiger Aristokratenstock einen Besen aus sich machen, so wird er keine Zeit verlieren, mit ihm zu kehren.

Bei ihren Studien über die Vorgänge des Jahres 1832 las George Eliot sicherlich so manche derartige Rede. Sie äufserte in dem schon erwähnten Briefe an Blackwood ihr Erstaunen über die starken Ausdrücke, die in jenen Tagen, besonders gegen die Kirche, gebraucht wurden. Unmittelbar nach der Wahlreform entstand ein Gefühl der Enttäuschung unter den Klassen, die sich von ihren Wohltaten ausgeschlossen sahen, und dieses Gefühl überwog besonders unter der städtischen Arbeiterbevölkerung. Es erschollen jene Klagen, dafs man sich des eben erweiterten Stimmrechtes nicht frei bedienen könne, und jene Forderungen der geheimen Wahl durch Stimmzettel, die schliefslich zu einer neuerlichen Erweiterung der Wahlgesetze führten.

V.

Für ihre Schilderung der Wahlunruhen benutzte George Eliot, nach der Übereinstimmung zu schliefsen, neben ihren persönlichen Erinnerungen wohl auch den (bei Cross I, S. 36) abgedruckten Bericht des

Nuneatoner Lokalblattes. Die Wahltage in Nuneaton waren der 21. und 22. Dezember; in *Felix Holt* fällt die Wahl auf einen regnerischen Dezembertag. In Nuneaton verhinderten die Anhänger des radikalen Kandidaten Hemming die Gegenpartei, ihre Stimmen abzugeben; in *Felix Holt* sucht eine Partei die andere einzuschüchtern und sie an der Abgabe der Stimmen zu verhindern. In Nuneaton wurde Militär (die *Scots Grey*) zu Hilfe gerufen, und als der Tumult sich bei der Nachricht von dieser Maſsregel steigerte, von einem Fenster des Gasthofs *The Newdigate Arms* die Aufruhrakte verlesen. In *Felix Holt* wird die Aufruhrakte zweimal von dem Balkon des *Marquis of Granby* und von einem Fenster des Gasthofs *Zu den sieben Sternen* gelesen; hier wie dort ohne Erfolg. In Nuneaton wurden einige Offiziere der *Scots Grey* bei ihren Bemühungen, das aufrührerische Vorgehen der Menge zu vereiteln, ernstlich verwundet; in *Felix Holt* fällt der Schutzmann Tucker unter einem Schlage Holts. In Nuneaton wurde die Ruhe durch die bewaffnete Macht wieder hergestellt, ein Leben fiel zum Opfer und „mehrere irregeleitete Individuen wurden ernsthaft verletzt". In *Felix Holt* stirbt Thommy Trounsem, und Holt wird verwundet. Seine demagogische Tätigkeit aber ist erfunden. Die Behandlung des politischen Hintergrundes in *Felix Holt* gleicht der des historischen in *Romola*. Es gibt kein Privatleben, sagt George Eliot, das nicht durch ein gröſseres öffentliches Leben bestimmt würde. Selbst in der Treibhausexistenz, wo der junge Ananassetzling nach der schönen Kamelie seufzt und keines von ihnen sich um Frost und Regen drauſsen zu sorgen braucht, gibt es einen Unterapparat von Heiſswasserröhren, der sich durch einen Handgriff des Gärtners abkühlen kann. Insofern das Leben der Gesamtheit also der Hintergrund ist, von dem sich die Existenz des einzelnen abhebt, insofern es die Bedingungen seiner individuellen Existenz enthält, gehört es in das Kunstwerk, das sich die Darstellung dieses einzelnen Lebens zur Aufgabe gestellt hat, aber es kommt ihm kein Anspruch auf selbständiges Interesse zu. So erfahren wir denn auch in *Felix Holt* von politischen Details nicht mehr, als für das Privatleben der beteiligten Personen unmittelbar in Betracht kommt. Wie in *Romola* ist auch hier die weise Beschränkung in der Auswahl des Materials zu bewundern. Ja, in einem Punkte erscheint die Knappheit sogar als Lücke: wir erfahren nicht, wieso Harold durchfällt, und hören nur gelegentlich das negative Ergebnis der Wahlen. Miſsglückt seine Bewerbung, weil sie nicht mit lauteren Mitteln durchgeführt wurde?

Der dem Romane zugrunde liegende politische Gedanke ist klar und deutlich dieser: das unberechenbare Unheil darzustellen, welches das

übliche Wahlverfahren mit sich bringt, und die in jeder Hinsicht verderblichen Folgen des Bestechungssystemes vorzuführen. Vor allem springt ins Auge: erstens, dafs die Parlamentsmitgliedschaft unter solchen Verhältnissen nur von Männern angestrebt werden kann, deren Vermögensverhältnisse ihnen ein derartiges Buhlen um die Gunst des Volkes gestatten; zweitens, dafs die Menge, deren Stimmen durch Bestechung in Form von Geld, Getränken und windigen Versprechuugen gekauft sind, ein unzurechnungsfähiges Werkzeug in der Hand von Leuten ist, welche nicht immer den Vorteil des Volkes im Auge haben; drittens, dafs das Volk für die Exzesse, zu denen es durch Freitrinken und erhitzende Reden verleitet wird, nachher büfsen mufs, so dafs es durch die ihm zuerkannte scheinbare Machtstellung in jeder Weise zu Schaden kommt.

In *Felix Holt* ist denn auch der Katzenjammer nach der Wahl ein allgemeiner. Nachdem erst das Militär ausgerückt ist, ist Reform oder Nichtreform allen ganz gleichgiltig. Harold denkt an keine zweite Kandidatur nach dem Fehlschlagen der ersten. Ein Wahlverfahren, bei dem nicht Wähler, wie Gewählte, von dem hohen Ernst ihrer Mission erfüllt sind, hat nichts vor politischer Unfreiheit voraus, ja es wirkt mitunter verderblicher als diese. Das ist es, was George Eliot zeigen will.

In *Middlemarch* kommt sie noch einmal auf das Wahlthema zurück. *Middlemarch* spielt etwas früher als *Felix Holt*, kurz vor und während der Kämpfe um die Reformbill. Hier gilt es die Kandidatur des Gutsbesitzers Brooke, eines beschränkten Kopfes, der nicht frei vom Fluche der Lächerlichkeit und in seinen kleinen Eigenheiten vielleicht durch Bradwardine *(Waverley)* beeinflufst ist. Zum mindesten hat auch dieser „unleidliche Papa", wie jener, stets einen Schatz lateinischer, englischer und schottischer Sprichwörter und für alles Beispiele aus seinem Leben zur Hand. Der eitle, selbstgefällige, halb starrsinnige, halb wetterwendische Brooke ist bei all seiner Gutmütigkeit ein Geizhals. Auf seinen Gütern gäbe es mancherlei Übel abzuschaffen, die er aufrecht hält, nach aufsen hin aber kokettiert er mit Philantropie und Reform und kandidiert als Liberaler. Auch dieser Parlamentskandidat ermangelt also wie Harold Transom, ja noch mehr als er, einer politischen Überzeugung. Er ist überdies ein unfähiger Mensch und sein ganzes politisches Interesse nur ein Steckenpferd. Er hat ein liberales Blatt gekauft und den jungen Will Ladislaw zum Redakteur gemacht, der ihm nun seine Reden schreibt, ihm seine Ansichten zurecht legt, übrigens aber Mühe hat, ihn bei der einmal gewählten Fahne festzuhalten. Wie es

nicht anders zu erwarten war, fällt Brooke schon bei seinem ersten öffentlichen Auftreten mit Pauken und Trompeten durch und zieht sich unter Ausflüchten und Redensarten vom politischen Schauplatze zurück.

Der zweite politische Charakter in *Middlemarch* ist der exzentrische nervös-reizbare, mit weiblicher Sensitivität ausgestattete Ladislaw. Er wird uns als ein genialer, für grofse Aufgaben begeisterter, dem romantisch Heldenhaften zuneigender junger Mann vorgestellt, aber wir bekommen weder eine Probe seiner hohen Begabung zu Gesicht, noch sehen wir (oder er selbst) klar in den Zielen, die er sich gesteckt. Vielmehr haftet ihm jene dilettantische Vielbegabtheit an, die der Erbfeind aller wahren Vollkommenheit und Vertiefung auf einem Gebiete ist, jene geistige Behendigkeit, die sich rasch auf jedem Felde zurecht findet und fast immer mit einer gewissen Oberflächlichkeit Hand in Hand geht. Ladislaw ist erfüllt von dem hochstrebenden Wunsche, sich in irgend einer Weise auszuzeichnen, dem selbstsüchtigen Streben, das so himmelweit verschieden ist von dem elementaren, zwingenden Triebe der inneren Überzeugung und des urwüchsigen Talentes. Brooke sieht zwar eine Art Burke mit etwas Shelley'schem Sauerteige in ihm, aber die rationellen Männer von Middlemarch halten ihn mehr für einen ehrgeizigen, etwas eiteln, redegewandten Journalisten als einen kühnen Mann der Tat. Der schwärmerische Ladislaw ist ein radikaler Anhänger der Reform. Ja, er glaubt selbst mit Brooke für sie operieren zu können. Der Entschlufs des Volkes stehe so fest, dafs es zu seiner Durchführung keines Mannes bedürfe, sondern nur einer Stimme. Der jugendlich unreife Ladislaw meint, eine äufsere Umwälzung wie die politische Reform vermöchte eine durchgreifende Veränderung im Zustande der Menschheit zu veranlassen. Er hält sie für den Punkt, von dem aus der Hebel in Bewegung gesetzt werden könne. Der kluge, reife Lydgate hingegen, dem die Erfahrung eines praktisch tätigen Mannes zur Verfügung steht, hat für die Reformbewegung als eine marktschreierisch ausgerufene Universalkur nur ein Achselzucken. Sie wollen gegen die Verderbtheit vorgehen, sagt er von den Reformern, und nichts kann verderbter sein, als die Leute glauben zu machen, die Gesellschaft könnte durch einen politischen Hokuspokus geheilt werden. Nach seiner Heirat wird Ladislaw ein „eifriger Staatsmann“, ein guter Arbeiter in jener Zeit, „da man an die Neuerungen ging in der jugendlichen Hoffnung auf unmittelbares Wohl, die seither stark gedämpft worden ist“. Man vergleiche hier, wie ähnlich George Eliot die Zeitstimmung in *Felix Holt* charakterisiert als eine Zeit der Hoffnung: „Der Glaube an die Wirksamkeit der poli-

tischen Veränderungen hatte sich in den eifrigen Neuerern zur Fieberhitze gesteigert. Über viele Mafsregeln, die man jetzt noch auf beiden Seiten mit wenig Vertrauen erörtert, sprach und verfügte man damals als über ein bald zu erreichendes Gut." Ladislaws erfolgreiche Tätigkeit in dieser Zeit wird also eben durch die Epoche, in die sie fällt, mehr als die eines jugendlichen Enthusiasten, denn eines reifen umsichtigen Politikers charakterisiert. Zum Schlusse aber wird Ladislaw Parlamentsmitglied und zwar Vertreter einer Wählerschaft, die die Auslagen seiner Wahl bestreitet. Hier berührt George Eliot also noch einmal und zwar in positiver Weise den Punkt, den sie negativ in *Felix Holt* behandelt hat. Der Krebsschaden des Wahlverfahrens, den sie in Holt aufgedeckt, ist dort geheilt, eine Hauptquelle des Übels im politischen Leben verstopft.

Ladislaws Wahl führt ein von J. St. Mill aufgestelltes Ideal als verwirklicht vor. Mill sagt in den *Thoughts on Parliamentary Reform:* „In einem guten Repräsentativsystem würde es keine von dem Kandidaten zu tragenden Wahlkosten geben. Sie haben eine schädliche Wirkung. Politisch bilden sie eine Eigentumsbefähigung der schlimmsten Art. Die alte von jedermann aufgegebene und schliefslich abgeschaffte Eigentumsbefähigung forderte nur, dafs ein Parlamentsmitglied ein Vermögen besitze, diese fordert, dafs es ein Vermögen ausgebe. Moralisch ist es noch schlimmer, nicht nur durch den liederlichen und demoralisierenden Charakter eines guten Teils des Aufwandes, sondern durch die verderbliche Wirkung der den Wählern eingeprägten Darstellung, die Person, für die er stimme, müsse eine grofse Summe Geldes zahlen für die Erlaubnis, dem Gemeinwesen zu dienen. Erwartet jemand von seinem Advokaten, dafs er für das Recht zahlen werde, ihm seinen Prozefs zu führen? Oder von seinem Arzte, für die Erlaubnis, ihn von seiner Krankheit zu heilen? Im Gegenteile, er bezahlt sie um einen hohen Preis, damit sie sich seiner annehmen. Wenn das Amt eines Parlamentsmitgliedes als eine öffentliche Pflicht empfunden, wenn man glauben würde, dafs niemand ein moralisches Recht habe, diese Pflicht zu anderem Zwecke auf sich zu nehmen, als um seine Schuldigkeit zu tun, würde es dann wohl einen Augenblick geduldet, dafs er aufser der Erfüllung dieser Pflichten ohne Gehalt noch eine starke Zahlung leisten solle für das Vorrecht, sie auszuüben? Eine solche Gewohnheit ist der sicherste Beweis, dafs das Stimmen für einen Kandidaten entweder als eine Hilfe angesehen wird, die man ihm zur Erreichung privater Ziele gewährt, oder zum mindesten als ein Kompliment für seine Eitelkeit, für das er bereit sein mufs, etwas Gleichwertiges zu zahlen. So lange der Kan-

didat selbst und die Gewohnheit der Welt die Tätigkeit eines Parlamentsmitgliedes weniger als eine zu erfüllende Pflicht betrachtet, denn als eine anzustrebende Gunst, wird keine Anstrengung Erfolg haben, dem gewöhnlichen Wähler das Gefühl einzupflanzen, dafs die Wahl eines Parlamentsmitgliedes auch eine Pflichtsache sei, und dafs es ihm nicht freistehe, seine Stimme aus irgend einer anderen Rücksicht als der auf die persönliche Eignung zu verleihen. Die notwendigen Auslagen einer Wahl, diejenigen, die alle Kandidaten in gleicher Weise betreffen, sollten, wie oft betont worden, entweder von der Gemeinde oder dem Staate bestritten werden. Hinsichtlich der Quellen jener Auslagen, die dem einzelnen Kandidaten persönlich zukommen, Komités, Stimmenwerbung, selbst Druckspesen und öffentliche Versammlungen, ist es in jeder Weise besser, dafs diese Dinge gar nicht geschehen, wenn sie nicht durch unentgeltlichen Eifer oder durch die Beiträge derer, die ihn unterstützen, vollbracht werden. Schon jetzt gibt es einige Parlamentsmitglieder, deren Wahl sie selbst nichts kostet, in dem die ganzen Auslagen von ihren Wählern bestritten worden sind. Bei diesen Mitgliedern können wir vollkommen davon überzeugt sein, dafs sie aus öffentlichen Beweggründen gewählt worden sind; dafs sie die Männer sind, die die Wähler wirklich gewählt sehen wollten, denen sie vor allen anderen den Vorzug gaben entweder wegen der Grundsätze, die sie vertreten oder wegen der Dienste, die sie zu leisten geeignet scheinen. Jedes andere Mitglied kann — selbst bei Voraussetzung einer redlichen Wahl — soweit unser Einblick reicht, nicht als der beste Mann gewählt worden sein, sondern als der beste reiche Mann, der zu haben war."

Mill trat gelegentlich der Reformbill Gladstones im Parlamente für das Wahlrecht der Arbeiter auf, in dem er ein Mittel zur nationalen Erziehung erblickte, und griff wie Holt, in der Absicht, Unheil zu verhüten, doch mit besserem Erfolge als Holt, persönlich in die Arbeiterbewegung ein. Aber trotz seiner Befürwortung des allgemeinen Stimmrechtes gibt er in den *Thoughts on Parliamentary Reform* unumwunden zu, „dafs der gröfste oder ein sehr grofser Teil des Volkes in diesem Lande und in anderen Ländern für den politischen Einflufs nicht reif sei; dafs es einen schlechten Gebrauch davon machen würde, dafs es unmöglich sei eine Zeit vorauszusehen, in der man ihm einen solchen Einflufs sicher würde anvertrauen können."

Diese Ansicht war die herrschende in einer Reihe führender Geister in England, und auch George Eliot war von ihr durchdrungen. Selbst 1848 hatte „das Revolutionsfieber die Normaltemperatur des Konservatismus nur flüchtig in ihr unterbrochen". Selbst damals, als sie sich für

die Vorgänge in Frankreich begeisterte und ein Jahr ihres Lebens darum gegeben hätte, einer Szene beizuwohnen wie jener auf den Barrikaden, da die Männer sich vor dem Bilde Christi beugten, „der die Menschen zuerst Brüderlichkeit" gelehrt, — selbst damals erwartete sie von einer revolutionären Bewegung in England nichts Gutes. „Hier herrscht so viel mehr selbstischer Radikalismus und unbefriedigte rohe Sinnlichkeit als Erkenntnis der Gerechtigkeit und der Wunsch nach ihr, dafs eine revolutionäre Bewegung nur zerstörend, nicht aufbauend wirken würde. Aufserdem würde sie unterdrückt. Unser Militär denkt nicht an ‚Verbrüderung'. — In unserer Verfassung ist nichts, was den langsamen Fortschritt der politischen Reform hemmen könnte. Dieses ist alles, wozu wir gegenwärtig geeignet sind. Die soziale Reform, die uns für grofse Veränderungen vorbereiten kann, ist mehr und mehr der Gegenstand der Bemühungen sowohl im Parlamente als aufserhalb des Parlaments." [1])

1864 schrieb sie: „Ich, die ich nicht an die Erlösung durch geheime Abstimmung glaube, bin ziemlich ergötzt darüber, dafs das erste Experiment mit ihr gegen ihre Anhänger ausgefallen ist." Und 1868 an die Brays: „Es drängt mich, Ihnen zu gratulieren, dafs Sie so wunderbar vernünftig gegen die geheime Stimmzettelwahl geschrieben haben. — Es war eine Quelle des Staunens für mich, dafs Männer, die das wirkliche Leben kennen, an die Unterdrückung der Bestechlichkeit durch die geheime Abstimmung glauben können, als könnte die Bestechlichkeit in allen ihren proteischen Gestalten jemals vermöge einer einzelnen äufserlichen Einrichtung verschwinden."

VI.

Das politische Moment tritt bei George Eliot hinter dem sozialen zurück, weil sie die Zeit für jenes noch nicht reif glaubt. Die politische Reform kann nach ihrer Meinung erst in Betracht kommen, wenn in der Reform des menschlichen Charakters und Handelns die für jene erforderliche gediegene Grundlage geschaffen ist. Zu dieser inneren Reform durch strenge Selbstzucht, wie durch Belehrung und Erziehung des Volkes nach Kräften beizutragen, ist in George Eliots Augen die Aufgabe jedes guten, tüchtigen Menchen, die Pflicht jedes durch geistige oder irdische Gaben Bevorzugten gegenüber dem Ärmeren. Lord Acton bemerkt in seinem Essay über George Eliot im *Nineteenth Century* (März 1885), Felix Holts Politik sei in Guizots Worten umschlossen: *C'est de*

[1]) Brief an I. Sibree, Febr. 1848.

l'état intérieur de l'homme que dépend l'état visible de la société. In der Tat wirft sich Holt mit dem ganzen Radikalismus seiner energischen Natur auf die Verfechtung dieses Gedankens. Jawohl, erwidert er dem chartistichen Arbeiter, es ist die gröſste Frage, wie man jedem einzelnen seinen vollen Menschenanteil am Leben verschaffe. Aber das Stimmrecht wird zur Lösung dieser Frage wenig beitragen. Ein politischer Umschwung ist wünschenswert, ist zu hoffen, aber er kommt lange nicht in erster Linie. Die Entwürfe für Wahlen und Parlamente sind wie Maschinen; das Wasser, der Dampf aber, die Kraft, die sie in Bewegung setzt, kommt aus der Natur der Menschen, aus ihren Leidenschaften, Gefühlen und Wünschen. Von diesen hängt es ab, wie die Maschine arbeitet, auf diese hat daher der wahre Volksfreund sein Augenmerk zuerst zu richten. Hebt vor allem das Niveau des Denkens und Empfindens im Volke, erweitert seinen geistigen Horizont, verfeinert sein Gefühl, gebt ihm die Macht der Bildung und Selbstbeherrschung — das ist der wahre Menschenanteil am Leben. Dann erst, wenn es keine unwissende brutale Menge mehr gibt, wird die Stunde gekommen sein, einzelne politische Veränderungen ins Auge zu fassen.

Holts Ansichten, welche zugleich die der Dichterin sind, erscheinen von jener gemäſsigten Fortschrittsbestrebung, jenem konservativen Liberalismus getragen, wie er in George Eliots berühmtesten Zeitgenossen — gleichviel welchen philosophischen, politischen oder sozialen Standpunkt sie übrigens im Leben einnehmen — gewissermaſsen als die Signatur der Epoche zum Ausdruck kommt. So sprach sich Macaulay in seiner ersten Reformbillrede (2. März 1831) gegen das allgemeine Stimmrecht aus mit dem Zusatze, seine Einwendungen würden in dem Augenblicke hinfällig werden, in dem die englischen Arbeiter sich in der Lage befänden, in der er sie von ganzer Seele zu sehen wünschte. In seiner dritten Rede (20. September 1831), in der er mit begeisterten Worten für die Reformbill eintrat und mit dem ihm eigenen Schwunge die Zwecke und Aufgaben jeder wahren Regierung auseinandersetzte, begegnete er zugleich aufs entschiedenste der „widersinnigen Erwartung“ und der „trügerischen Hoffnung“, daſs die arbeitende Klasse von diesem Gesetze eine plötzliche Erleichterung ihrer Lage zu gewärtigen habe.

Stuart Mill forderte ein mehrfaches, im Verhältnis zu dem Bildungsgrade des Wählers stehendes Stimmrecht, so daſs der Grad des politischen Rechtes dem Grade der Erziehung entspreche. „Hätte z. B. der gewöhnliche, unerfahrene Arbeiter nur eine Stimme,“ sagt Mill, „so müſste der erfahrene Arbeiter, dessen Beschäftigung einen geschulten Geist und die Kenntnis einiger Gesetze der äuſserlichen Natur erfordert,

zwei haben. Ein Werkführer oder Oberaufseher, dessen Beschäftigung etwas mehr allgemeine Bildung erfordert, sollte vielleicht drei Stimmen haben, und so fort nach dem intellektuellen Range des Wählers. Die Bildung des Volkes würde auf diese Weise zur Grundlage seiner politischen Freiheit gemacht und somit jedem Mifsbrauche der letzteren ein Riegel vorgeschoben. Wenn es jemals ein politisches Prinzip gab, das zugleich liberal und konservativ war, so ist es das einer erziehlichen Eignung“ (*educational qualification*[1]).

Spencer erklärte die Wohlfahrt der Gesellschaft und die Gerechtigkeit ihrer Einrichtungen im Grunde von dem Charakter ihrer Mitglieder abhängig. „In keiner von beiden kann ein Fortschritt stattfinden ohne jene Verbesserung des Charakters, die aus dem Betreiben eines friedlichen Gewerbes unter der durch ein geordnetes soziales Leben auferlegten Einschränkung erwächst. Es gibt keine politische Alchimie, durch die ihr ein goldnes Benehmen aus bleiernen Instinkten erhalten könnt“[2].

Carlyle ist im Punkte der Volkserziehung derselben Ansicht. Die politische Reform ohne die innere ist ihm Narrheit. In seiner herben, eindringlichen Art fragt er[3]: „O, meine Freunde, wohin schwirrt und schwärmt ihr in dieser äufserst törichten Weise? Erwartet ihr ein Millennium von der Erweiterung des Wahlrechtes seitwärts oder senkrecht oder in welcher Richtung?“ — Und weiterhin: „Aber wahrlich, eure „Reformbewegung“ war mir von jeher merkwürdig, indem ein jeder darunter nicht „Reformation“ verstand, wirkliche Besserung seines eigenen schlechten Lebenslaufes, oder seines Nachbars, was immer viel willkommener ist; kein Gedanke daran, obwohl du meinen würdest, dies sei eben das Ding, das bedacht und angestrebt werden sollte; — sondern indem er einfach Erweiterung des Wahlrechtes damit meinte. Bringt mehr Stimmen ein; das wird die allgemeine Fäulnis wegschaffen, den Sumpf der Lügenhaftigkeit, in dem das arme England ertrinkt; lafst England nur genügend wählen, und alles wird wieder rein und lieblich sein. Eine sonderbare Schwärmerei die der Reformbewegung, das mufs ich sagen.“

Die Wahlreform bedeutet für ihn „die Einberufung eines neuen Vorrathes von Dummheit, Geschwätzigkeit, Bestechlichkeit und Empfänglichkeit für Bier und Gewäsch“.

Schon seinem Teufelsdrökh hatte Carlyle folgende Äufserung in den

---

[1]) *On Parliament. Reform* S. 25.
[2]) *Man versus State* 326.
[3]) *Shooting Niagara: and after?* (1867.)

Mund gelegt: „Überzeugt euch durch allgemeine, unzweifelhafte Experimente, wie ihr sie eben jetzt macht oder machen werdet, ob die Freiheit, die dem Himmel entsprossene und zum Himmel führende und für uns alle so unentbehrlich wesentliche, nicht vielleicht in eben eurer Wahlzettelurne oder schlimmstenfalls in einem anderen zu entdeckenden oder zu ersinnenden Gefäfse, Gebäude oder Dampfmechanismus maschinenmäfsig ausgebrütet und ans Licht gebracht werden könnte. Es wäre eine gar grofse Annehmlichkeit und überträfe alle bisher beobachteten Kunststücke der Fabrikarbeit."

Ruskin — um eine ganz heterogene und in sich geschlossene Persönlichkeit herauszugreifen — tritt ebenfalls für die Volkserziehung mit der ihm in allen Dingen eigenen persönlichen Hingabe ein, indem er sein mittelalterlich romantisches Ideal auf die moderne Chartistenbewegung pfropft. So entstand 1854 das *Working Men's College*, eine christlich soziale Schule, die noch heutigen Tages blüht, „die eminent britische und anglikanische Form der revolutionären Bewegung in Europa", wie sie Frederick Harrison nennt[1]). Das College sollte Arbeitern und Unbemittelten den Vorteil einer besseren Erziehung und akademischen Bildung, verbunden mit einem gewissen *Esprit de corps,* auf kameradschaftlicher Grundlage zuwenden. 1871 gründete Ruskin die auf ein utopistisches Cooperationsprinzip aufgebaute Arbeitervereinigung der *Guild of St. George.* Er beabsichtigte mit ihr eine geläuterte, mit allen Vorzügen der modernen Existenz geschmückte Wiederbelebung mittelalterlicher Zustände. Die Gesellschaft erwies sich nicht als lebensfähig. Wie immer es aber auch darum oder um die Richtigkeit oder Unrichtigkeit seiner Kunstanschauungen bestellt gewesen sein mag, immer bleibt die Volkserziehung der Angelpunkt, um den sich bei Ruskin, dem Sozialisten, wie bei Ruskin, dem Kunstkritiker, alles dreht. Weder ein gesundes Kunstleben, noch überhaupt ein blühender sozialer Zustand kann faulen Verhältnissen entspringen. Diese Lehre zieht sich als roter Faden durch alle seine Werke. Nur dem redlichen, guten Charakter gelingt ein gutes, wahrhaft schönes Werk. Darum mufs die Erziehung zu einem wackeren und tüchtigen Menschen die Grundlage zu jeder fachlichen Ausbildung sein, wenn diese ein bewundernswertes Resultat liefern soll. Denselben Gedanken bietet, in religiös gefärbte Liebesmystik ausklingend, Elisabeth Barrett Brownings *Aurora Leigh,* deren der reichen und vornehmen Welt angehörender Held, Romney Leigh, die furchtbare soziale Kluft ausfüllen möchte, die zwischen dem Begüterten und dem „Lazarus" gähnt, und

[1]) Vergl. *John Ruskin,* Macmillan 1902.

der nach herben Kämpfen und bitteren Erfahrungen zu der Einsicht gelangt, dasjenige, was Not tue, sei: weniger Programme, weniger Systeme, aber mehr Liebe, mehr Hingabe. Selbst Christus wäre kein Gesetzgeber gewesen, sagt er, hätte er mit dem Gesetze nicht zugleich sein Blut gegeben.

Einen ebenso entschiedenen Ausdruck findet der Grundsatz, daſs Volkserziehung in erster und politische Reform in zweiter Linie komme, bei George Eliots Genossen auf dem Gebiete des Romans. Scott kann wohl, genau genommen, nicht mehr zu diesen gerechnet werden. Er gehört einer früheren Zeit an. Als die Reformbewegung durch das Land ging, war er alt, krank, durch persönliche Schicksale gedrückt und besaſs die Elastizität nicht, einer neuen Strömung gerecht zu werden. England schien ihm 1831 kein Land mehr für einen anständigen Menschen, und er beschloſs, abzureisen, nachdem sein Versuch, in die Reformbillangelegenheit einzugreifen, gleich unerquicklich für alle Teile verlaufen war. Dennoch stimmen manche Äuſserungen von ihm über das Wahlrecht mit den Ansichten George Eliots und ihrer engeren Zeitgenossen überein. Man vergleiche folgende Briefstelle von 1818[1]): „Besitz, Sittlichkeit, Erziehung“, heiſst es, „sind die wahren Eigenschaften für jene, welche politische Rechte innehaben sollten, und wenn man diese sehr weit ausdehnt, verringert man bei weitem die Aussicht, in den Wählern jene Eigenschaften zu finden. Betrachte die Sorte von Leuten, die in den Wahlen bei sehr verallgemeinertem Stimmrecht gewählt werden, und du wirst entweder Narren finden, die es zufrieden sind, für ein wenig vorübergehende Popularität dem Pöbel zu schmeicheln, oder Schurken, die den Narrheiten des Pöbels Vorschub leisten, um seinen Nacken zum Schemel ihres eigenen Emporkommens zu machen.“ 1831 sagte er in einem Briefe an H. F. Scott: „Die Zahl der Wähler vermehren, heiſst nicht, sie mit mehr Urteil für die Wahl eines Kandidaten ausstatten, noch sie weniger käuflich machen, wenn es auch ihren Preis herabsetzen kann.“

In dem groſsen Kleeblatt der Romanschriftsteller, Thackeray, Dickens, Bulwer, tritt das Interesse für die Politik in auffallender Weise gegen das für die Volkserziehung zurück. Thackerays Kandidatur im Jahre 1857 und sein Versprechen, für geheime Wahl zu stimmen, war mehr die Erfüllung einer äuſserlichen Formalität als die Betätigung eines inneren Dranges, sich am öffentlichen Leben zu beteiligen. Die allgemeinen Zustände spielen weder in seinem Leben, noch in seinen Werken

[1]) Lockhart, S. 734.

eine Rolle. Vielmehr ist sein leidenschaftlicher, andauernder Kampf gegen jede Art des Snobbismus, der ein Charakteristikon seiner Schriften bildet, die Form, die sein dem negativen zugeneigter Geist gewählt hat, um mit allen ihm zu Gebote stehenden Waffen der Satire, der scharfen Anschaulichkeit und nachdrucksvollen Energie für die Vertiefung des Charakters durch Verbreitung gediegener Kultur in jeder Schicht der Bevölkerung einzutreten.

Dickens machte die Politik zu keiner Zeit zu einem Studium[1]) und lehnte eine Wahl ins Parlament von vornherein ab. Aber wo es praktische soziale Reformen galt, versäumte er keine Gelegenheit, das ganze Gewicht seiner Persönlichkeit für sie in die Wageschale zu werfen. Er bemühte sich mit Rat und Tat und glänzendem Erfolge für eine tüchtige sanitäre Gesetzgebung, in der er die Grundlage jeder Volkserziehung sah, sowie für diese selbst, für die beste Organisation des obligatorischen Unterrichts, für Armenschulen u. dergl.

Bulwer war in seiner parlamentarischen Laufbahn ein Freund Disraelis; auch er begann als Liberaler und machte die übliche Schwenkung zum Konservatismus durch. 1866 warnte er davor, die Wählerschaft durch eine unterschiedslose Zulassung der arbeitenden Klassen zu überschwemmen, und wies zugleich auf die Schwierigkeit hin, nur die klügeren und vernünftigeren Elemente zuzulassen.

Wie Bulwer kandidierte Disraeli zweimal als äufserster Reformer, aber vergeblich, und drang das dritte Mal als Konservativer durch. Unter den politischen Bekenntnissen der Romanschriftsteller fallen die seinen natürlich am schwersten ins Gewicht. In *Sibyl* fragt er: hat die Reformbill einen bedeutenden und wohltuenden Einflufs auf das Land ausgeübt? Hat sie das Niveau des öffentlichen Geistes gehoben? Hat sie das Gefühl des Volkes für edle und veredelnde Ziele gepflegt? Er kann diese Fragen nicht bejahen, aber er gibt zu, dafs die Reformbill durch die Erweiterung des Horizontes des Denkens und der allgemeinen Erfahrung einen beträchtlichen indirekten Einflufs gehabt habe. Coningsby, mit dem Disraeli sich selbst identifiziert, sagt: „Wenn das Volk, welches das Parlament wählt, korrupt ist, so wird die gewählte Körperschaft ihm gleichen. Das Volk, das korrupt ist, verdient zu fallen. Aber dies zeigt nur, dafs es etwas aufserhalb der Regierungsform zu erwägen gilt: den Volkscharakter. Hierauf sollten wir hauptsächlich unsere Hoffnung gründen. Wenn ein Volk angeleitet wird, das Gute und Grofse anzustreben, so wird, verlassen Sie sich darauf,

[1]) Vergl. Forster, III. 56, VI, 193.

die Regierung, was immer ihre Form sein mag, seinen Überzeugungen und Empfindungen entsprechen."

Das Volk anleiten, dafs es das Grofse und Gute anstrebe, das ist es nun auch, was George Eliot unendlich wichtiger scheint als diese oder jene Verfassungsform. Der leitende Gedanke aller dieser Geister ist: nicht durch die politische Reform zur Charakterreform, sondern umgekehrt, den Charakter des Volkes heben und dadurch indirekt allmählich auch seine politische Lage. Heinrich von Treitschke sah den unvergleichlichen Wert der prosaischen Schriften Miltons „in der unermüdlichen Durchführung der ewigen Wahrheit, dafs die sittliche Tüchtigkeit eines Volkes die Vorbedingung bleibt für seine staatliche Gröfse, die Blüte seiner Kunst, die Reinheit seines Glaubens"[1]. Auf diesem Standpunkte stehen auch die Vertreter des liberalen Konservatismus in England im 19. Jahrhundert; er tritt uns in dem puritanischen Carlyle, wie in dem Juden Disraeli und der Freidenkerin George Eliot gleich ausgeprägt entgegen.

Holts Hauptaugenmerk richtet sich darauf, die Arbeiter für nüchterne Lebensgewohnheiten und eine bessere Erziehung ihrer Kinder zu gewinnen. Dem Volke soll geholfen werden, indem man es zur Selbsthülfe anleitet. Holt ist der Meinung, wenn er die Kohlenarbeiter überreden könnte, dafs sie etwas von ihrem Lohne ersparten, statt ihn zu vertrinken, und davon einen Schullehrer für ihre Kinder bezahlten, so wäre mehr für sie getan, als wenn der Gutsherr eine Schule gründen würde. In diesem Punkte unterscheidet sich George Eliot scharf von dem liberalen Toryismus ihrer berühmten Kollegen. Nicht Scott allein mit seinen feudalen Grundsätzen sieht in dem Adeligen von echtem Schrot und Korn den Segen, das Vorbild, die Stütze der Menge, zu der er sich wohlwollend herabläfst, die Schutz und Führung und tägliches Brot aus seinen Händen empfängt. Auch die Liberalen standen dem Volke gegenüber auf dem Noblesse-Oblige-Standpunkt. Die Aristokratie des Geistes wie des Blutes — bei dem wahren Aristokraten geht beides Hand in Hand — legt dem niedriger Stehenden gegenüber Verpflichtungen auf. Dickens ermahnte in den Reden über die Erziehung, die er 1844 in Birmingham und Liverpool hielt, die Gebildeten unter seinen Zuhörern, sie sollten, wenn ihnen selbst das Glück einer besseren Erziehung zu teil geworden sei, diese Wohltat nach Kräften auf alle anderen übertragen.

Bei Disraeli ist die führende und verantwortungsvolle Rolle, die

[1]) Historische und politische Aufsätze II, 78.

er dem Adel zuweist, zu einem Schlagworte seiner Politik geworden. Opfer und Anstrengungen müssen von einer hohen Stellung unzertrennlich sein; der Adel hat die Pflicht, für die soziale Wohlfahrt des Landes zu sorgen. Disraelis Ideal des Aristokraten ist der junge Egremont *(Sibyl)*, der eine zeitlang unerkannt unter dem Arbeitern lebt, um sich jene genaue Kenntnis ihrer Lage zu erwerben, die ihn allein befähigen kann, seine Machtstellung zu ihren Gunsten auszunützen. Die wahre Aristokratie, sagt Disraeli, tut etwas für ihre Privilegien, ja, sie leistet unendlich mehr, als sie empfängt. Das *Junge England*, die jungen Adligen, Disraeli und seine Gesinnungsgenossen, sind keine Tyrannen; ihr Geist, ihr Herz ist für die Verantwortlichkeit ihrer Stellung nicht verschlossen, sie sind die natürlichen Führer des Volkes, das für sich allein niemals stark sein kann.

George Eliot war keine Anhängerin des *Jungen England*. Sie schreibt 1848, es liege ihr fast so fern wie der Jakobinismus, obgleich sie seine Bemühungen zu Gunsten des Volkes anerkenne. Sie selbst fühlte sich zu sehr als eine Tochter des Volkes, das kräftige Selbstgefühl des wackeren Robert Evans blieb allzeit zu lebendig in ihr, um dem Volke Erhebung und Befreiung gleichsam als ein Almosen des Adels zu wünschen. Sie näherte sich hier mehr der Ansicht Spencers, der (in *Man versus State*) behauptete, der Liberalismus schädige unter dem Vorwande des Volksschutzes und der Volksbeglückung die Freiheit ebenso wie der Toryismus.

Holt ist erfüllt von jenem Standesgefühl, jenem Arbeiterstolze, den George Eliot im Vaterhause einsog. Er gehört der Arbeiterklasse in zweifacher Hinsicht an: erstens durch die Geburt — in seinen Adern fließt Arbeiterblut — und zweitens durch freie Wahl. Er ist für einen höheren Beruf erzogen worden und hat aus freien Stücken das Los des Arbeiters erwählt. George Eliot scheint erst in dieser doppelten Zugehörigkeit, der angeborenen und der freiwilligen, die wahre Gemeinschaft zu erblicken. Sie betont dasselbe Motiv noch stärker in *Daniel Deronda*. Deronda ist Jude von Geburt und zugleich aus freier Entscheidung. Holt hätte als Arzt vielleicht mehr für das Volk tun können wie als Uhrmachergehilfe, aber er hätte es nicht ebenso getan. Aufserhalb des Volkes stehend, wäre sein Wirken leicht gönnerhaft, im besten Falle philantropische Hilfsbereitschaft gewesen, das tief innere Verständnis hätte gefehlt, das nur der Gleiche für den Gleichen hat, der schlichte, ernste Eifer, mit dem der Redliche für sein eigenes Wohl arbeitet, indem er das Wohl der anderen fördert. „Das Volk wird keinen anderen wahren Freund haben aufser sich selbst," behauptete auch Char-

lotte Brontë in *Shirley* (S. 109). Holt will für das Los der Handwerker einstehen als für ein gutes, ehrenwertes Los, in dem der Mensch für die beste Betätigung seiner Natur erzogen werden könne. Er ist davon durchdrungen, dafs die wahre Würde und das wahre Glück eines Menschen nicht in dem Range liegen, den er im Leben einnimmt. Er möchte diesem Glauben sein Leben widmen und auch das Volk davon überzeugen.

Holts Streben, die arbeitende Majorität zu heben und zu bessern, ohne ihre soziale Stellung aufzugeben, ist einer von den mancherlei Zügen, in denen er — wie seine Dichterin — positivistischen Grundsätzen huldigt. In Übereinstimmung mit diesen hatte auch Stuart Mill schon 1845[1]) den Arbeitern geraten, sie sollten keine Verbesserung ihrer Verhältnisse anstreben, indem sie nach dem landläufigen Ausdruck „in der Welt emporzukommen“ und ihrem Stande zu entschlüpfen trachteten, als ob das Geschick, von seiner Hände Arbeit zu leben, allein dann erträglich sein könnte, wenn es nur die Einleitung zu etwas anderem wäre. Sie sollten vielmehr ihre Lage dadurch heben, dafs sie dem Stande selbst zu einer höheren Stufe des physischen Gedeihens und der Selbstachtung verhelfen.

Auf Esthers Frage: warum hätten Sie nicht ebenso ehrenhaft mit einer Beschäftigung leben können, die Erziehung und feine Lebensart voraussetzt? erwidert Holt dennoch nicht mit der Antwort, die sein ganzes Leben darauf gibt: weil ich nur als Arbeiter unter Arbeitern, als Bruder unter Brüdern so für sie wirken kann, wie es meiner Überzeugung entspricht, sondern er sagt: er habe sich dem Drängen und Jagen nach Geld und Stellung entziehen wollen. Holt übertreibt sein Pochen auf die Würde des Arbeiterstandes bis zur Geringschätzung und Verdächtigung der höheren Klassen, als wäre in ihnen jedes redliche Wirken ohne Strebertum und Schurkerei ausgeschlossen. Die Leute in Amt und Stellung sind ihm „die grimassenschneidende Bande, die Visitenkarten hat, und von der jeder einzelne stolz ist, wenn man ihn für reicher hält als seinen Nachbar“. Er will kein gewinnsüchtiger Geschäftsmann sein, der um seines Vorteils willen lügt und heuchelt und der Unehrlichkeit gegenüber ein Auge zudrückt. Dafs nicht alle, die einen Beruf ausüben, Geschäftsleute sind, und dafs es auch unter diesen ehrliche und anständige Menschen geben kann, kommt für Holt nicht in Betracht. Er ist eine durch und durch impulsive Natur und neigt zur Übertreibung. Durch sein Pochen auf die Vernachlässigung an sich gleichgiltiger Äufserungen des geselligen Übereinkommens ladet er den Schein des Kokettierens mit einer gewissen Derbheit und Formlosigkeit

[1]) Die Rechtsansprüche der Arbeit, Edinb. Rev. April 1845.

als Parteiabzeichen auf sich. Eben weil sein Bildungsgang ihn tatsächlich schon über die Arbeiterkreise hinausgeführt hat, will er seine Zugehörigkeit auch äufserlich auf jede Weise zur Schau tragen und verrennt sich so in Extreme.

Für Holt wird alles gleich zur Herzensangelegenheit. Er ist kein Verstandes-, sondern ein Gefühlsmensch. Er braust leicht auf, und die leidenschaftliche Erregung kann in ihm zur „Trunkenheit ohne Wein“ werden. Er selbst fürchtet sich vor seinem Temperamente und vermeidet es womöglich, seine Heftigkeit zu reizen. Er wird rasch ausfällig und ironisch, ist aber ebenso bereit, sein Unrecht einzusehen und gutmütig über einen Scherz auf seine Kosten zu lachen. Wenn sich Holt trotz dieser Gemütsanlage rücksichtsvoll und nachsichtig gegen seine nörgelnde Mutter benimmt, die in ihrer selbstherrlichen Beschränktheit eine andauernde Geduldprobe für ihn ist, wenn er sich gern und liebevoll mit den Kindern beschäftigt, die er unterrichtet, so spricht dies um so mehr für sein Herz.

Herzens-, nicht Verstandessache war es auch, dafs er sich dem Volke widmete. Er fühlt mit der Armut; er hat das Leben der Elenden voll Hunger und Sünde vor Augen. Aber er will ein Demagoge von neuem Schlage sein: ein ehrlicher Führer, der den Leuten sagt, dafs sie blind und töricht sind und ihnen nicht schmeichelt. Darum hat Holt trotz all seiner Liebe für das Volk wenig Freunde unter ihm. Man fühlt den Abstand seiner inneren Vornehmheit uud seines gröfseren Wissens, man wirft ihm Bildungsdünkel vor. Durch seinen starken Willen, seine energische Persönlichkeit imponiert er dem Pöbel, der ihm, als einem Sonderlinge, dem man allerlei Ungewöhnliches zutrauen könne, eine Weile folgt. Im entscheidenden Augenblick aber hat er keine Macht über die erregte Menge, und schliefslich gönnt man ihm das Mifslingen seiner Einmischung. Der Grund dieses Mifslingens liegt auf der Hand: Holt ist keine praktische, weltkluge Natur, die geschickt wäre, tatkräftig in die Begebenheiten einzugreifen. Sein Freund Lyon leugnet zwar, dafs er ein Träumer sei, und meint, sein Übermafs liege darin, zu praktisch zu sein — offenbar weil er selbst noch unpraktischer und verträumter ist. In Wirklichkeit aber ist er ein Schwärmer, ein Idealist und mehr Redner als Mann der Tat. Schliefst er sich doch während der Wahl in seine Stube ein und versucht, gleichgiltig zu bleiben, und erst als der Lärm zu arg wird, treibt es ihn hinaus, aber auch da zunächst nicht auf den Marktplatz, sondern zu Esther Lyon.

Holt kommt nicht darüber hinweg, dafs die Männer seiner Partei nicht besser sind als die der anderen, dafs Heuchelei und Schlechtigkeit

unter der Flagge der Reform segeln, dafs persönliches Interesse und Habgier sich als Liberalismus und Gerechtigkeit gegen den Dürftigen aufspielen. Sie gilt es vor allem durch Beispiel und Lehre zu läutern, zu heben. Das ist die erste wichtigste Neuerung, die Holt mit einer an Shelley, Comte, Mazzini erinnernden schwärmerischen Begeisterung anstrebt. Die innere Reform bildet einen Teil seiner Religion. Sie ist nicht Revolution, sondern Evolution. Sie entspringt nicht der Geringschätzung alles Vorhandenen und der Zerstörungslust, sondern der inbrünstigen, sehnsuchtsvollen Verehrung eines Ideals, das ihm vorschwebt. Ein Phrenologe hat in Holt eine hervorragende Fähigkeit der Verehrung erkannt und gesagt, es wäre nur durch das Übermafs seines Idealismus, der nichts vollkommen finden könne, zu erklären, dafs er gleichzeitig ein Bilderstürmer sei.

Holt ist, wie alle Helden George Eliots, die mit ihrem eigenen Empfinden übereinstimmen, im positivistischen Sinne, natürlich ohne sich dessen bewufst zu sein, ein Apostel der Nächstenliebe, der Selbstentäufserung und der Pflichterfüllung. Sein Glaube an dieses Ideal steht unwandelbar fest, und in der Betätigung dieser Überzeugung in allen Wechselfällen des Lebens zeigt er sich in Wahrheit als Radikaler von echtem Schrot und Korn. Er stellt sich an die Spitze des Pöbels mit Aufserachtlassung seiner persönlichen Sicherheit, seines persönlichen Ansehens, im vollen Bewufstsein, dafs er sich in eine zweideutige Lage bringe. Er läfst auch nach den bittersten Erfahrungen nicht von seinen Idealen und tritt aus dem Kerker als derselbe schlichte Freund des Volkes, der er gewesen. Ja selbst als die Versuchung in Gestalt der für alle Verfeinerungen des Lebens so empfänglichen und nun über ein grofses Vermögen gebietenden Esther an ihm herantritt, bleibt er standhaft seiner Überzeugung treu.

Holts radikaler Idealismus ist nicht ohne einen Anflug von asketischer Barfüfserbegeisterung. Esther sagt von ihm, Harold könnte ebenso gut Johannes dem Täufer eine Stellung anbieten, als ihm. Er selbst nennt die Armut seine Braut, das Predigen und Erziehen seinen Beruf, und in diesem letzteren verfällt er bei seiner Neigung zu weit zu gehen, mitunter in schulmeisterhafte Pedanterei und Bekehrungssucht und zieht, weil er sich verpflichtet fühlt, alle Welt zurecht zu weisen, den falschen Schein des Eigendünkels auf sich.

Holts Lehre für das Volk tritt konzentrierter und schärfer zugespitzt als im Romane in seiner *Adresse an die Arbeiter* hervor. Doch wenn George Eliot ihren Helden hier auch in mehr absichtlicher Weise zum Sprachrohre bestimmter Zwecke und Wünsche macht, so enthält

doch die Adresse nichts, was nicht der Holt des Romanes gleichfalls vertreten würde. Es ist eben nur etwas stärker unterstrichen. Die Adresse kann nun füglich eine Predigt genannt werden. Sie ist von einem hohen ethischen Pathos getragen und von wahrhaft philantropischer Begeisterung durchweht.

Holts Forderungen und Grundsätze decken sich in auffallender Weise mit denen der *Irischen Adresse* und deuten so auf eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Shelley und Comte. Denn George Eliots sozialistische Anschauungen gehen im wesentlichen auf Comte zurück. Doch hat sie vielleicht auch Mazzini ein wenig beeinflufst, mit dem sie während seines Londoner Exils in persönliche Berührung kam. Wie Holt in erster Linie an das Pflichtgefühl appelliert und das Wahlrecht als eine schwere Verantwortung darstellt, so hatte schon Shelley mehr Gewicht auf die Pflichten als auf die Rechte der Freiheit gelegt. So setzte der Positivismus die sozialen Pflichten an die Stelle der Rechte, indem fortan die Rechte eines jeden aus den Pflichten der anderen gegen ihn abgeleitet werden sollten. So sagte auch Mazzini: Das Leben ist eine Mission und die Pflicht sein höchstes Gesetz.[1])

Holt bekämpft den Egoismus des Individuums wie ganzer Gesellschaftsklassen. In einer wohlgeordneten Gesellschaft mufs der einzelne das Gesamtwohl ebenso sehr vor Augen haben wie das eigene, und wie innerhalb einer Gesellschaftsklasse das Individuum dem Individuum, so steht innerhalb der ganzen Gesellschaft eine Klasse der anderen gegenüber. Wie jene, so können auch diese Gefahr laufen, zu viel von einander zu fordern und es nicht auf die richtige Art zu fordern. Und wie bei dem Individuum die Pflicht an die Stelle des Rechtes zu treten hat, so soll das Klasseninteresse der Klassentätigkeit und der Klassenpflicht weichen. Dieselbe Verantwortung, die der einzelne der Gesellschaft gegenüber hat, hat die Klasse der Nation gegenüber. Jede Klasse hat ihre Stärke und ihre Schwäche, eine ist auf die andere angewiesen, darum mufs eine auf die andere Rücksicht nehmen. Der Altruismus des Individuums steigert sich hier zum Altruismus der Klassen und Parteien; sie sollen einander entgegenkommen, auf einander Rücksicht nehmen und sich gegenseitig Opfer bringen, um einander zu stützen, zu fördern und Hand in Hand mit einander zu gehen. Der Positivismus läfst zwar das Glück des einzelnen abhängen von seinen wohlwollenden Handlungen und sympathischen Gefühlen für die Gesamtheit, erklärt aber, dafs der Begriff des allgemeinen Interesses ohne Einzelinteresse

[1]) *Note autobiografiche*, S. 124.

nicht verständlich sei, und dafs durch die Unterdrückung der eigenen Interessen die moralische Natur zerstört und das soziale Gefühl in unbestimmte, unfruchtbare Nächstenliebe ausarten würde. George Eliot geht hier also weit über Comte hinaus.

Holt widerrät aufs entschiedenste jedes gewaltsame Vorgehen, das der Dichterin fast immer verdammenswert schien. So lehnte sie z. B. trotz ihrer Verehrung für Mazzini 1865 die Aufforderung eines Florentiner Komités ab, zu einem Mazzinifond beizutragen, weil die Möglichkeit einer Verwendung des Geldes zu Insurrektionszwecken nicht ausgeschlossen schien und es sie „ein soziales Verbrechen dünkte, eine Verschwörung auch nur durch die Regung eines kleinen Fingers zu fördern.“[1])

Holt sagt, es müsse bei allen ein Hauptaugenmerk sein, das wilde Tier in der Menschenbrust nicht zu wecken. Es gelte, entschlossen zu sein, der Bedrückung zu widerstreben, aber dabei nicht den Verstand zu verlieren, sondern zu zeigen, dafs wir Sinn für Ordnung und ein Herz für die Gerechtigkeit haben. Grofse Veränderungen stehen bevor, aber sie werden nicht rasch durch ein blofses unüberlegtes Hinfegen über das Bestehende kommen. Das richtige Verständnis für sie haben diejenigen gezeigt, die in stillem Heroismus duldeten. Das Beste, was wir dazu tun können, ist nur durch Entschlossenheit, verbunden mit Mäfsigung, möglich. Wer hörte hier nicht Shelleys: widerstehet fest aber ruhig! Shelley sagte den Iren: seid milde, überlegt, geduldig! Erinnert euch, dafs ihr die Sache der Reform auf keine Weise wirksamer fördern könnt, als indem ihr eure Mufse der Pflege eures Geistes widmet. Und Holt sagt: Bieten wir unsere ganze Kraft auf, das Joch der Unwissenheit zu zerbrechen. Beweisen wir, dafs wir nicht zu rohem Gütlichtun Mufse haben wollen, sondern zur vernünftigen Übung jener Fähigkeiten, die uns zu Menschen machen. Keine politische Einrichtung wird je die Natur der Unwissenheit ändern oder sie hindern, Laster und Elend zu erzeugen. Wie Shelley den Iren bewies, dafs sie in nüchternen, regelmäfsigen, vernünftigen Lebensgewohnheiten das notwendige Fundament für ihre politische Freiheit legen müfsten, so erklärt Holt die Bildung, Geschicklichkeit und Ehrbarkeit des einzelnen für die Grundlage der allgemeinen Wohlfahrt und jedes dauernden Vorteils. Dies aber ist bekanntlich auch eine Grundlehre des Positivismus, der in der Verbreitung des Wissens, der Vertiefung der Erkenntnis eine seiner Hauptaufgaben erblickt und den Satz aufstellt, dafs bei allen, die die

---

[1]) Brief an Mrs. Taylor, Aug. 1865.

Menschen geistig lenken wollen, tiefe Moralität ein wesentliches Erfordernis sei. Comte erklärte eine geistige und moralische Wiedergeburt für notwendig; Kunst und Wissenschaft sollten an Stelle des geoffenbarten Glaubens treten und die grofsen Männer wie in Platos Republik die Lehrer und Führer, ja fast die Götter der Menschheit sein. „Als eine Form der Anbetung ist der Positivismus einfach: ein rechtschaffenes Leben, eingeflöfst durch das Humanitätsgefühl. Als eine Art Religion bedeutet er nichts wie die Religion der Pflicht“, sagt Frederick Harrison, das jetzige Haupt der Londener Positivistengemeinde.[1]) Und weiterhin: „Alles Wissen wird als entscheidend behandelt, um Mann und Frau zur Erfüllung der ihnen zugewiesenen Dienstleistungen für die Menschheit zu erziehen.“ Das Wissen ist ein Mittel zum Zwecke; der Zweck ist die möglichst umfassende Erfüllung der Bürgerpflicht. In demselben Sinne wollte Mazzini durch die Erziehung — allerdings neben der Insurrektion und Revolution und jedem anderen Mittel — auf sein Endziel, die Wiedergeburt Italiens, lossteuern und errichtete in London eine Gesellschaft zur Rettung verlassener und verwahrloster italienischer Knaben und Jünglinge und eine unentgeltliche Schule.

Shelleys und Mazzinis freudige und unbedingte Siegeszuversicht teilt Holt nicht, weil George Eliot selbst sie nicht teilte. Nicht, dafs sie nicht grofse Hoffnungen für einen Fortschritt der Menschheit zum Besseren in die Zukunft gesetzt hätte. Ihr zwischen Optimismus und Pessimismus die Mitte haltendes philosophisches Bekenntnis, für das sie den Namen *Meliorismus* fand, nahm ein stetiges Aufsteigen der Menschheit zum Wahren und Guten an, vor allem ein stetiges Wachstum der Nächstenliebe, die ihr die Quelle aller Tugend und alles Glückes schien. Sie war davon durchdrungen, dafs in der menschlichen Natur eine Neigung zum Guten bestehe, dafs diese Neigung eine Kraft habe, der nichts Schlechtes dauernd entgegenarbeiten könne, und die ihren endgiltigen Triumph sichere.[2]) Mr. Crofs sagt: Sie hoffte zuversichtlich auf eine Besserung der menschlichen Natur in der Zukunft durch die allmähliche Entwickelung der Affekte und der sympatischen Erregungen und „durch die langsame, wunderbare Belehrung durch die Begebenheiten des Weltalls“.

Aber der Fortschritt bedeutete für sie eine langsame, naturgemäfse Entwickelung ohne Überspringung von Zwischengliedern, ein mühevolles Emporklimmen Stufe für Stufe, kein plötzliches Aufschwingen

---

[1]) Nineteenth Century, Mai 1902.

[2]) Vergl. den Schlufs ihrer Abhandlung *Evangelical Teaching.*

in die lichten Höhen der Vollkommenheit. Für die absehbare Zukunft schien es ihr nicht abzugehen, ohne dafs der Mensch in jeder Weise lerne, sich zu bescheiden. Comte spricht von gewissen unheilbaren politischen Übeln, denen gegenüber eine weise Entsagung die beste Zuflucht sei. Holt fafst den Begriff der Resignation viel weiter. Die Aufgabe der Weisheit im praktischen Leben, erklärt er, ist nicht zu sagen: dies ist gut, ich will es haben! Sondern: dies ist das geringere von zwei unvermeidlichen Übeln, und ich will es tragen. So tritt uns hier, auch auf das Völkerleben angewandt, jene Entsagung entgegen, in der George Eliot im Dasein des einzelnen die Blüte oder vielmehr die Reife des menschlichen Geistes erblickte.

VII.

Sehen wir nun näher zu, auf welche Weise Holt dem ihm so sehr am Herzen liegenden Ziele der Volksverbesserung und Volksbeglückung näher zu kommen sucht, was er für die Verwirklichung seiner Ideale tut, so steht uns eine gewaltige Enttäuschung bevor. Es scheint uns im ersten Augenblick fast, als täte Holt gar nichts. Oder ist es seinen gewaltigen Plänen gegenüber nicht eine pygmäenhaft kleine, kläglich geringfügige Tätigkeit, wenn er sich darauf beschränkt, einige arme Kinder zu unterrichten und das Wirtshaus zu seiner „Akademie" zu machen, indem er versucht, den Arbeitern unvermerkt beim Bier bessere Grundsätze und ein wenig Verständnis für die Sachlage beizubringen? Zum Schlufs erfahren wir noch von einer Volksbibliothek, die er anlegte. Das ist alles. Freilich schliefst *Felix Holt* mit dem Beginn der eigentlichen Laufbahn des Helden, wie *Coningsby,* aber wir sehen in jene nicht klar und zuversichtlich wie in diese. Disraeli entläfst seinen Leser in der ausgesprochen optimistischsten Stimmung, ohne Zweifel, dafs Coningsby eine glänzende Karriere macht, überzeugt, weil der Dichter selbst es ist. In *Felix Holt* geht der Vorhang nieder ohne irgend eine nähere Andeutung über die Tätigkeit des Helden. Wir erfahren nur, dafs Holts Ehe eine glückliche wurde, und dafs er seinem Armutsgelöbnisse treu blieb. Ob er es auch bei seiner schier allzu dürftigen und kindlichen Betätigung seiner Ideale zeitlebens habe bewenden lassen, wird nicht gesagt, aber so, wie wir Holt kennen gelernt, legen wir das Buch fast in dieser Überzeugung aus der Hand.

Es ist nicht glaublich, dafs George Eliot das Mifsverhältnis zwischen Holts Aufgabe und ihrer Verwirklichung nicht empfunden haben sollte. Man forscht unwillkürlich nach einer verborgenen Absicht. Wäre Holts Tätigkeit symbolisch zu verstehen? Sollte seine liebevolle Fürsorge für

den kleinen Waisenknaben Job Tudge die Heranbildung einer neuen Generation und das Kannegiefsern im Wirtshause die Verbreitung von Licht und Aufklärung im Volke bedeuten? Wer mit George Eliots poetischem Schaffen einigermafsen vertraut ist, wird ihr eine solche ihrer ganzen künstlerischen Persönlichkeit widersprechende Absicht nicht zumuten.

Es ist zwar allerdings nicht absichtslos geschehen, dafs Holt mit all seiner selbstlosen Hingabe an eine hohe Aufgabe eine nach der landläufigen Wertschätzung so armselige Lebensarbeit tut; aber die zu Grunde liegende Absicht dürfte gerade die entgegengesetzte sein. Nicht der Hinweis auf himmelhohe Ziele in nebelhaft ungewisser Ferne lag der Dichterin am Herzen, sondern vielmehr die oft wiederholte Mahnung an das Nah- und Nächstliegende, was Not tue. Eine festumschriebene, bestimmte Wirksamkeit, und wäre sie die kleinste in den engsten Grenzen, scheint ihr wertvoller als ein unsicher in Allgemeinheiten umherirrendes und sich nur zu häufig verirrendes Streben nach Unerreichbarem. In *Agatha* sagt sie von der wackeren Alten:

Und Rang bedeutete ihr Pflicht, verschieden,
Doch gleich an Wert, wenn sie nur wohlgetan.

Es ist eine jener Lieblingsanschauungen, die George Eliot dem schlichten und doch so selbstbewufsten Kreise ihres Vaterhauses verdankt, dafs die Tätigkeit, die fernab von dem Getriebe und der Anerkennung der Welt, in ihrer kleinen Sphäre ihr Genügen findet, an sich wertvoller und schöner, ja segensreicher sei als das Schalten und Walten in hohen Ämtern und Würden. Alle die persönlichen Motive, alle die äufserlichen Rücksichten, die sich hier geltend machen, fallen dort weg. In dem stillen Winkel, wo mit der Möglichkeit auch der Wunsch verschwindet, sich hervorzutun, wird die Sache um ihrer selbst willen getan oder gemieden. Das ist die Tätigkeit, die Holts integrem Charakter zusagt. Seinem Auge, für das alles weltliche Blendwerk nicht existiert, liegt das Ausschlaggebende nicht darin, was einer im Leben tut, sondern wie er es tut. Sich mit Geringem begnügen, wenn das Grofse unerreichbar ist, bedeutet für ihn noch kein Scheitern. Kleines mit dem Aufwand und Nachdruck aller Kraft vollkommen tun, scheint ihm mehr, als Gröfseres unvollkommen vollbringen. Der prächtigste Mensch, sagt er, wäre ihm derjenige, der sich freuen könnte, gelebt zu haben, weil er irgend jemandem geholfen habe, der dessen bedurfte. Ein einziges Lebenslos milder gestalten, scheint George Eliot der befriedigende, ja der über alles wünschenswerte Ertrag eines Lebens voll ernsten Wollens und redlichen Mühens. Die Verherrlichung der Wirksamkeit im kleinen Kreise

der nächsten Umgebung ist einer jener Punkte, in denen sie ihr Geschlecht nicht verleugnet. Andrerseits kann dieses Betonen des Glückes in der Beschränkung auch ein Goethescher Zug genannt werden, und das Ende von *Felix Holt* erinnert gewissermaſsen an Wilhelm Meisters Einlaufen in den Hafen des schlichten Berufes eines Wundarztes. Das Lehramt, dem Holt sich zuwendet, stand in George Eliots Augen sehr hoch. Sie schrieb an Prof. Kaufmann in Budapest (Oktober 1877): „Persönlich die Jugend unterrichten, erschien mir stets als der befriedigendste Ersatz dafür, die Welt durch Bücher zu unterrichten, und ich habe mir oft die Mittel gewünscht, solche frische, lebendige, geistige Kinder in meinem Gesichtskreise zu haben."

So dünkt es auch Holt nicht verlorene Mühe, mit Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit einer Tätigkeit obzuliegen, die nicht über einige Dachstuben und Werkstätten hinausreicht. Jeder einzelne, sagt er, hat seine Mission erfüllt, wenn er das Leben einiger seiner Umgebung weniger bitter gestaltet. Und in seinem schlichten Wirkungskreise findet er einen Quell der Lebensfreude und der Befriedigung, die ihm ein weithin fühlbares Eingreifen in die Weltbegebenheiten vielleicht schuldig bliebe.

Indirekt aber behauptet George Eliot, indem sie Holts Tätigkeit gewissermaſsen im Sande verlaufen läſst, nichts andres, als was Kingsley in seiner an die englischen Arbeiter gerichteten Vorrede zu *Alton Locke* in folgende Worte zusammenfaſst: „Wenn die Arbeiter geeignet sein werden, ihren Teil an der Regierung zu nehmen, werden alle Mächte der Erde sie nicht hindern können, es zu tun. Bis dahin ist der Mann glücklich, der die Pflicht erfüllt, die ihm zunächst liegt, der seine Kinder erzieht, seine Standesgenossen liebt, sein Tagewerk tut Gott und seinem Vaterlande, nicht nur sich und seinen Arbeitgebern gegenüber. Denn nur wer treu ist über wenige Dinge, wird Herr werden über viele, und wird, wenn er es ist, glücklich sein."

Zu Extremen geneigt, wie Holt es nun einmal ist, übertreibt er das Freisein von jeder Groſsmannssucht bis zu einem schneckenhaften Zurückziehen in idyllisch kleinste Verhältnisse. Doch ist es, auch abgesehen davon, klar, daſs George Eliot den parlamentarischen Kreisen gegenüber die schlichte Sphäre des Landmannes oder Kleinbürgers als Schauplatz einer selbstlosen, tüchtigen Tätigkeit bevorzugte. Hier wirkt die groſse Mehrzahl ihrer wackeren, hochsinnigen, schlichten Helden, während sie in *Middlemarch* Ladislaws Sohn eine Wahl ins Parlament ablehnen läſst, weil er meint, seine Ansichten liefen weniger Gefahr, unterdrückt zu werden, wenn er drauſsen bliebe. Dieselbe Vorliebe für das Kleinleben des Volkes und die Antipathie gegen die Regierungskreise

findet sich, unendlich gesteigert, auch bei Dickens, der z. B. in *Hard Times* die Erfüllung der parlamentarischen Pflichten dem Sieben eines Aschenhaufens vergleicht, um allerlei auszusuchen, was man brauchen kann, und den Staub anderen in die Augen zu streuen, die wieder anderes brauchen.

Eine merkwürdige Ausnahme unter George Eliots Werken bildet auch in diesem Punkte, wie in so vielen, nur *Daniel Deronda*. Es schliefst, wie *Felix Holt*, mit dem Beginne der politisch sozialen Tätigkeit des Helden. Aber Deronda, der sich bis dahin zu keiner Berufswahl entschlossen hat, weil keine Laufbahn seinem hohen Idealismus Befriedigung versprach, beginnt nun mit nichts geringerem als der Errichtung eines jüdischen Reiches im Osten und segelt ohne weitere Vorbereitung nach dem Orient ab, um an dic Gründung dieses Wolkenkuckucksheim zu gehen. Welcher Gegensatz zu George Eliots sonst so entschiedener Abneigung gegen alles Unbestimmte, Theoretische, Unwirkliche, einer Abneigung, die sie selbst als stammverwandt mit jenen Landleuten erkennen läfst, welche sie so meisterhaft gezeichnet hat.

VIII.

Der Galerie dieser Volkstypen wendet sich naturgemäfs derjenige mit besonderem Interesse zu, der den sozialen Standpunkt im Auge, erwartet, unter ihnen Vertreter der verschiedensten gesellschaftlichen Farben und Bekenntnisse zu finden, und die soziale Frage durch Vorführung mannichfaltiger Anhänger und Gegner von allen Seiten beleuchtet und erklärt zu sehen. So lernen wir denn vor allem in drei ihrer Meistergestalten den Arbeiter der guten alten Zeit kennen, den Mann, der, zufrieden oder eingeschüchtert, da stehen bleibt, wo Gott ihn hingestellt, ohne zu räsonnieren: in Adam Bede, Silas Marner und Caleb Garth. Adam und Caleb sind bekanntlich in ihren wesentlichen Eigenschaften nach George Eliots Vater in verschiedenen Epochen seines Lebens gebildet, nnd auf ihn geht wohl auch mancher Zug des alten Silas zurück, wie seine unbedingte Aufrichtigkeit, sein warmes Herz unter der scheinbar rauhen Hülle u. s. w. Adam, der sechs Fufs hohe Riese mit dem Kindergemüte, der, wie sein Hund Gyp, mitunter auffährt und dann die Hand dessen leckt, den er rauh angelassen, ist der kluge, tüchtige, rechtschaffene Arbeiter, der sich lieber die rechte Hand abarbeiten als eine versprochene Arbeit nicht pünktlich liefern würde. Ein gesunder, energischer, seiner selbst sicherer Charakter, dessen Lieblingsspruch lautet: Gott hilft denen, die sich selbst helfen. Nicht ohne strenge Selbstkritik, aber keiner Art von Grübelei hingegeben, lebt er mit sich und seinem Gott in Frieden.

Er verfügt über ein gehöriges Maſs von Selbstgefühl und Arbeiterstolz, ist ziemlich kurz angebunden, wenn man seiner Leistung zu nahe tritt; aber etwas andres zu wünschen als unter einem guten, achtbaren Herrn zu dienen, kommt ihm nicht in den Sinn. Sein tief eingewurzeltes Bedürfnis nach Liebe und Verehrung wird durch dieses Dienstverhältnis am besten befriedigt. Er ist Arbeiter mit Leib und Seele, sein ganzer Ehrgeiz geht nur darauf hin, ein tadelloser Arbeiter zu sein. Über seinen Stand hinaus möchte er nicht. Die Rangunterschiede der alten Gesellschaftsordnung scheinen ihm etwas so Selbstverständliches wie die Naturgesetze. Ja, er ist für das Ansehen der Stellung sehr empfänglich und stets bereit, jedem, der gröſsere gesellschaftliche Vorteile besitzt als er selbst, besonderen Respekt entgegenzubringen. Das Wort *Edelmann* hat einen gewissen Zauber für ihn. Er gehört einer Zeit an, „in der man ein Philosoph oder ein Proletarier sein muſste, um demokratische Ansichten zu haben“, und Adam ist beides nicht. Sein Sinnen und Trachten ist in der täglichen Arbeit umschlossen. Die Revolution steht ihm als das abschreckende Gebahren verschrobener Köpfe oder meuterischer Hungerleider vor Augen. Daſs auch anständige und vernünftige Menschen auf gesetzlicher Basis eine annähernde Ausgleichung der Rangunterschiede anstreben könnten, ahnt er nicht.

Auf demselben Standpunkte steht Silas Marner, der einsame, von kataleptischen Anfällen heimgesuchte, vorzeitig gealterte und vergrämte Weber von Raveloe. Der Verrat eines Freundes hat ihn einsam und weltscheu gemacht und ihm selbst seinen Gottesglauben geraubt. Er gleicht einem spinnenden Insekt, das nach nichts fragt. Aber die Liebesfähigkeit seiner weichen Natur ist nur scheintot. Sie wendet sich in 15jähriger Weltabgeschiedenheit in Ermanglung belebter Wesen seinem Golde zu. Silas ist kein Geizhals von Haus aus, darum fehlt ihm auch die Vorsicht des Geizigen. Sein scheinbarer Geiz ist eine Art von Gemütsregung gegen das Gold als das einzige, das sich zu ihm gesellte, da ihn alles andere verlieſs. Und als ihm nun das Gold gestohlen wird und das Kind sich in der Neujahrsnacht zu ihm verläuft, erwacht die alte, zitternde Zärtlichkeit wieder in seinem Herzen. Seine verträumte, abergläubische Natur findet sich nur allmählich in das neue Glück. Er ist einsam und nicht einsam. Das Gold ging, er weiſs nicht wohin, und das Kind kam, er weiſs nicht woher. Das Kind ist statt des Goldes gekommen, das Gold hat sich in das Kind verwandelt. Sein konfuser Kopf findet sich in dem Wunder nicht zurecht; aber das Kind gehört ihm nun einmal, und er geizt nach seiner Liebe und schwelgt in ihr, und sie wird für ihn das Band, das ihn wieder mit Menschen

verbindet. Als sich nach 16 Jahren das Geld findet, erschrickt Silas vor dem Gefühle, als könnte Eppie, die nun wie eine liebende Tochter für ihn sorgt, wieder in das Geld verwandelt werden. Er würde den Tausch jetzt für einen Fluch ansehen; Eppie ist ihm zum Leben notwendig geworden. Und doch, als nun der Gutsherr Cafs, der Eppies unbekannter Vater ist, mit dem Anerbieten vor ihn hintritt, das Mädchen zu sich zu nehmen, findet der zu Tode erschrockene Silas kein Wort der Abwehr. Er hat von dem Leben der Reichen und Vornehmen einen so hohen Begriff, sein Respekt vor ihnen ist so grofs, dafs er Eppies Glück im Wege zu sein fürchtet. Erst als Cafs das Geheimnis seiner Vaterschaft enthüllt, wallt ein Gefühl seines natürlichen Rechtes in dem gedrückten Weber auf und macht sich in einem freien, aufrichtigen Worte Luft. Warum habt ihr euer Recht nicht vor 18 Jahren geltend gemacht? fragt er den Gutsherrn. Jetzt habt ihr keinen Anspruch mehr auf das Kind. Wenn ein Mensch einen Anspruch von seiner Tür weist, so fällt er dem zu, der ihn aufnimmt. Silas wehrt sich wie die Löwin, der man ihr Junges nehmen will, wehrt sich als der weltfremde Sonderling, der er ist. Wenn er dem Herrn gegenüber sein Recht verteidigt, so bildet er auch darin eine Ausnahme von der Regel wie in allem anderen. Und doch, wie zahm, wie ganz innerhalb der Schranken des Erlaubten bleibt nach modernen Begriffen dieses Bestehen auf seinem Rechte! Vorübergehend sei bemerkt, dafs auch Eppie, wie Esther Lyon — aber ohne einen Augenblick zu schwanken — sich weigert, die ärmliche Umgebung und die schlichten Lebensgewohnheiten, in denen sie aufgewachsen ist, gegen vornehme und glänzende zu vertauschen. Ein Aufgeben der Heimat und der heimischen Gewohnheiten ist nach George Eliot mit Charakter und Gemüt unvereinbar. So entsagt Fedalma *(The Spanish Gipsy)* ohne Zögern ihrem Lebensglücke, und geht mit Zarca, als sie ihre Zugehörigkeit zu den Zigeunern erfahren. So bleibt Mirjam *(Daniel Deronda)* trotz aller Leiden, trotz aller versuchten Entfremdung dem Judentum treu. Das Aufgeben ihres Volkes und ihrer Religion dient bei Daniels Mutter, der ehrgeizigen, kalten Theaterprinzessin, zur Charakteristik ihrer völligen Herzlosigkeit. Wie in manchem nicht unwichtigen Punkte decken sich auch hier die Überzeugungen, die George Eliot in ihren Werken ausspricht, nicht mit den äufseren Tatsachen ihres Daseins. Sie selbst entfremdete sich durch die Wendung, die ihr Leben an Lewis' Seite in London nahm, dauernd der Heimat und ihren Angehörigen, und es unterliegt keinem Zweifel, dafs ihre sensitive Natur den Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit schmerzlich empfunden und, zeitweilig wenigstens, tief darunter gelitten hat.

Der dritte von George Eliots kernfesten Vertretern der guten alten Zeit ist Caleb Garth *(Middlemarch)*, Gutsverwalter und kleiner Geschäftsmann im Baufache. Es geht ihm knapp mit seiner zahlreichen Familie. Aber das Geld hat für ihn keinen Wert, wie fühlbar sich auch mitunter sein Mangel macht. Calebs kleines, unbedeutendes Geschäft ist für ihn das wichtigste auf der Welt, der Inhalt und Schatz seines Lebens. Er hat einen besonderen Ton der Andacht, mit dem er das Wort *business* ausspricht; er möchte es gegen keine andere Lebensstellung vertauschen, er ist mit Begeisterung und Liebe dabei. Ein gut geplanter und solider Bau ist ihm das achtbarste Werk und lieber als ein Vermögen. Den Fürsten der Finsternis stellt Caleb, ein gläubiger Christ, sich unter dem Bilde eines nachlässigen Arbeiters vor. Er ist die Schlichtheit und Bescheidenheit in Person, so wohlwollend und nachsichtig gegen andere als streng gegen sich selbst. Er tut lieber selbst anderer Leute Arbeit, als dafs er sie ihrer Nachlässigkeit wegen tadelte. Er ist ein Optimist und stets geneigt, von jedem Gutes zu glauben; wo er dies aber nicht mehr kann, wie bei Bulstrode, gestattet ihm seine Integrität kein weiteres Zusammenarbeiten mehr, wenn auch sein materieller Vorteil noch so empfindlich darunter litte. Dieser scharf ausgeprägte Charakter, der sich aus einer „ehrerbietigen Seele und einem scharfen Verstande" zusammensetzt, geht gleichwohl nicht über den engsten Kreis der persönlichen Interessen hinaus. Als der Eisenbahnbau bei der Borniertheit der Landbevölkerung auf Widerstand stöfst, legt Caleb sich ins Mittel und zeigt sich so als Mann des Fortschrittes. Das ist aber auch alles. Würde die Eisenbahn nicht durch ein Feld geführt, das seiner Aufsicht anvertraut ist, so fiele es ihm nicht ein, sich um sie zu kümmern. Über sein Geschäft hinaus gibt es nichts für ihn, über etwas anderes als die ihn unmittelbar betreffenden Vorfälle des Tages macht er sich keine Gedanken. Wir hören von dem klugen Caleb kein Wort über die Reformbewegung, die doch auch in Middlemarch ihre Wellen schlägt; aber wir haben ihn zu genau kennen gelernt, um nicht zu wissen, dafs ihm die politischen Neuerungen, wenn sie aufhören, ihm gleichgiltig zu sein, nur zuwider sein können.

Diesen (und vielen andern) vorrevolutionären Arbeitern, die von dem politischen und sozialen Interesse noch unberührt sind, stehen in *Felix Holt* die Arbeiter um das Jahr 1832, um die grofse Wende im sozialen Leben, gegenüber, und zwar der Typus des rohen, für die politische Freiheit unreifen Arbeiters in mehrfacher Abschattierung, der Typus des idealen selbstlosen Arbeiters, der mehr auf seine Pflicht als auf sein Recht pocht, in Holt. Aber Holt ist doch nun einmal ein Studierter, steht

mit einem Fufse aufserhalb oder über der Arbeiterbewegung, und so scheint denn auch sein Leben mehr ein Programm, seine Persönlichkeit ein Vorbild für den Arbeiter, als dafs er selbst den modernen Arbeiter in Fleisch und Blut repräsentierte. Diesen suchen wir bei George Eliot vergeblich, obgleich seine Gestalt schon vor *Felix Holt* in den englischen Roman eingeführt worden war. Allerdings entfällt von der grofsen Fülle der Gesamtproduktion nur ein verhältnismäfsig kleiner Bruchteil auf den sozialen Roman. Man vergleiche z. B. Dickens. Genau genommen, liegt jedem seiner Werke ein sozialer Gedanke zu Grunde. Jedes wendet sich gegen einen sozialen Mifsbrauch, den er in grellen Farben schildert in der unverhüllten Absicht, auf die gebotene Abhilfe hinzuweisen. So werden in den *Pickwickiern*, in *Bleakhouse* und *Little Dorrit* die Auswüchse und Unzulänglichkeiten der englischen Gerichtshandhabung blofsgelegt, in *Oliver Twist* die Verkommenheit und das Elend der Armenhäuser und Armenschulen, in *Nicholas Nickelby* die Vernachlässigung der Erziehung. Ebenso häufig macht Dickens eine schlechte Eigenschaft des Menschen zum Gegenstand seiner Behandlung, indem ihre Einwirkung auf das Leben des Trägers und seiner Umgebung, also gleichsam ihren sozialen Einflufs, schildert, z. B. die Spielsucht in *Old Curiosity Shop*, die Selbstsucht in *Martin Chuzzlewit*, die Hoffart in *Dombey & Son.* Das aber, was wir im allgemeinen unter der *sozialen Frage* verstehen, berührt Dickens nur einmal: in *Hard Times* (1854). Ruskin nannte es in vieler Hinsicht sein Meisterwerk und von hoher nationaler Bedeutung, ja, er empfahl es allen, die sich für nationale Fragen interessieren, zu ernstem Studium. Hier nun zeichnet Dickens in Blackpool den Arbeiter, den uns George Eliot schuldig bleibt. Er besitzt die Schlichtheit, die Ehrfurcht und biedere Gemütstiefe eines Adam Bede, er wünscht den Grofsen nichts Schlechtes, aber er möchte, dafs das Recht gleich sei für Reiche und Arme. Ihm sind die Augen aufgegangen für die traurige Lage der Arbeiter. Er kennt die Mittel und Wege nicht, wie man aus dem Elend hinauskommt, er sieht nur überall den grofsen Wirrwar. Er vermag sich nicht selbst zu helfen; Rettung mufs von denen kommen, meint er, die über ihm stehen. Aber er ist durchdrungen davon, dafs Rettung not tut. Der Roman klingt in melancholische Resignation aus: nicht auf Erden, sondern im Tode winkt dem Armen die Hoffnung auf Gerechtigkeit und Ruhe, zu den Füfsen seines Erlösers, zu dem er eingeht durch Demut und Leiden und Vergebung.

Haben wir hier den Arbeiter, der zum Bewufstsein seiner Lage gekommen, klagt und sich nicht zu helfen weifs, so führt uns Mrs. Gaskell in ihrem John Barton (1848) jenen andern Typus vor, der da flucht und

zürnt und tötet. Barton ist ein braver, tüchtiger Mann, den die erfolglose Chartistenbewegung um die Arbeit bringt, in Elend, Grübelei und Verzweiflung verstrickt, welchen er moralisch nicht gewachsen ist, und den sie schliefslich zum Mörder macht, während die junge, kräftige Generation auswandert und sich in Amerika ein freies Heim gründet.

Lebhaften Anteil an der sozialen Bewegung nahm George Eliots ältere Freundin Harriet Martineau. Ihre Romane bekunden einen offenen Blick für die Forderungen der Zeit, wenn sie auch der künstlerischen Gestaltungskraft entbehren. In ihrem *Manchester-Strike* beabsichtigte sie in Allan das Prototyp des wackeren, redlichen Arbeiters aufzustellen, der die Interessen der Arbeiterschaft gegen den Arbeitgeber mannhaft und mafsvoll vertritt, in dem Arbeitgeber Wentworth aber gleichzeitig einen Ehrenmann zu schildern, und so die Moral daran zu knüpfen, die Parteien sollten sich versöhnen und allesamt auf ihre tüchtigen Männer stolz sein.

Einen Schritt weiter ging Kingsleys Alton Locke (1849), der Schneidergeselle und Volksdichter mit dem unbezwingbaren Unabhängigkeitsdrange. Er hafst die Bildungs- wie die Geburtsaristokratie. Der begabte Jüngling aus dem Volke hat denselben Anspruch auf Erziehung wie der reiche, und wenn er ein Mädchen aus der grofsen Gesellschaft liebt, hat er dasselbe Recht, sich ihr zur nähern wie die Gecken des Salons. Die Kluft zwischen Mensch und Mensch, die geheiligt war seit Jahrhunderten, soll aufhören, die Kastenunterschiede sollen verschwinden. „Wenn es das Gesetz der Civilisation ist, dafs der Reiche den Armen auffrifst, und die Armen sich untereinander fressen", sagt Alton Locke, „so sei dieses Gesetz, diese Civilisation, diese Natur verflucht! Entweder will ich sie vernichten, oder sie sollen mich zermalmen! Die Gesellschaft zahlt dem Arbeiter seinen Lohn, gerade soviel, dafs er das Leben fristen kann. Wenn er nach fünfzig Jahren aufhört zu arbeiten, hat die Gesellschaft den ganzen, wirklichen Profit der Arbeit in der Tasche, und er hat nichts. Und dann sagt ihr, dafs ihr ihn nicht aufgefressen habt?" Die Arbeiter versuchen Selbsthilfe im Streik, die Chartistenbewegung hat Meutereien und Ausschreitungen im Gefolge; Alton Locke will den Pöbel bändigen, vermag es nicht, erhält einen Messerstich, ist in Gefahr transportiert zu werden und mufs drei Jahre im Kerker sitzen. Man sieht, dafs seine äufseren Schicksale hier an die Holts erinnern. Aber auch das moralische Ergebnis seines Lebens läuft schliefslich auf Holtsche Ideen hinaus. Als die Chartistenbewegung gescheitert ist und Alton Locke, krank und gebrochen, mit dem Leben abgeschlossen hat, erwidert er auf die Frage, ob er noch Chartist sei:

Wenn Sie unter einem Chartisten jemanden verstehen, der glaubt, daſs ein Wandel in rein politischen Verhältnissen ein Millennium herbeiführen wird, so bin ich keiner mehr. Der Traum ist mit andern dahin. Aber wenn Chartist sein heiſst: meine Brüder mit ganzer Seele lieben, wünschen im Kampfe für ihre Rechte zu leben und zu sterben, indem ich sie nicht nur zu Wählern, sondern geeignet mache, Wähler, Senatoren, Könige und Priester Gottes und Christi zu sein — wenn dies der Chartismus der Zukunft ist, dann bin ich ein siebenfacher Chartist und bereit, es vor den Menschen zu gestehen, würde ich gleich zu jeder Türe in England hinausgeworfen.

Auch jenes aristokratische Prinzip des englischen Sozialismus, das wir bereits kennen gelernt haben, wird in *Alton Locke* verkörpert in dem nach kommunistischen Grundsätzen eingerichteten Arbeiterinnenheim der frommen Lady Ellerton, dem sie als liebevolle Gefährtin und leitender Schutzengel der armen Schwestern vorsteht.

Bei Disraeli anderseits finden sich grade in *Sibyl*, wo er das Ideal des aristokratischen Volksretters am vollsten verkörpert, Arbeitertypen, die sich von dem dunkeln Hintergrunde des in düstersten Farben geschilderten Volkselendes in plastischer Deutlichkeit abheben. Wir sehen die *Trade Union* und die Arbeiterpetition an das Parlament, die verkündet, daſs das Volk nicht mehr an den angeblichen Unterschied zwischen der herrschenden und der beherrschten Klasse glaube. Der Kommunist Morley, der radikale Aristokratenhasser, arbeitet einer groſsen Volkserhebung entgegen, hält die Zeit für sie aber noch nicht für gekommen; während der kräftige Fabrikarbeiter Gerard, der Abkömmling eines Adelgeschlechtes und mehr geschaffen, das Schwert als das Weberschifflein zu führen, entschlossen ist, dreinzuschlagen. Er geht mit den streikenden Arbeitern, deren Parole: anständiger Tageslohn für anständige Arbeit! ist, bis zum äuſsersten und fällt, als er, wie Holt, den von Brandstiftern bedrohten Schloſsbewohnern zu Hilfe eilen will.

IX.

Diesen Typus des modernen Arbeiters, der eine politische Ansicht hat, der in dem Reichen nicht den Herrn sieht, sondern den Arbeitgeber, dem er so wichtig ist, als dieser ihm selbst, — den hat George Eliot nicht geschildert. Ihr Blick weilte offenbar lieber auf jenen Gestalten, die mit den lieben alten Leuten in Griff House Ähnlichkeit hatten. Sie waren ihr sympathischer; sie standen ihr näher. George Eliot, die wie ein Nerv ihrer Zeit jede kleine Regung der Epoche im Innersten mitempfand, konnte nicht von dem gewaltigsten Anstoſs des

19. Jahrhunderts, der Umwertung der sozialen Begriffe, unbewegt bleiben. In einer Zeit, in der selbst Elisabeth Brownings zarte, weltabgewandte Muse den *Schrei der Kinder* ertönen liefs und Thomas Hood durch sein *Lied vom Hemde* ein gefeierter Dichter wurde, mufste sich auch George Eliot der sozialen Frage zuwenden. Aber sie liefs sich im grofsen und ganzen von der allgemeinen Strömung, dem Konservatismus, tragen. Auf dem Gebiete des englischen sozialen Romans herrscht, wie wir sahen, die Versöhnungspolitik. Nur ganz ausnahmsweise streifen Dickens oder Bulwer den Mifston der sozialen Gegensätze (vergl. z. B. den entlassenen Arbeiter in *Curiosity Shop,* der angesichts seines toten Kindes für die bittende Nell so wenig Barmherzigkeit als einen Bissen Brot übrig hat, S. 209, oder Gawkys Ausfall auf den adligen Verführer seiner Braut in *Night and Morning,* S. 234, der den ganzen Unterschied zwischen sich, dem Vagabunden und ihm, dem stolzen Lord, nur darin sieht, dafs der eine reich geboren ist und der andere arm, dafs jener keine Entschuldigung für sein Verbrechen hat und darum von niemandem verdächtigt wird). Aber das sind vereinzelte Stellen. In *Sibyl* werden die Reichen und die Armen einander als die zwei Nationen gegenübergestellt, zwischen denen kein Verkehr, keine Sympathie besteht, die nichts mit einander gemein haben. Und findet sich für beide eine Brücke in Egremont, dem hochsinnigen Aristokraten, der sich zu dem Volke herabläfst und Sibyl, die Tochter des Volkes — (die sich freilich inzwischen als Aristokratin von Geblüt und Schlofsherrin entpuppt hat) — zu sich emporhebt.

„O, meine Brüder“, sagt Alton Locke zu den Arbeitern, „wie wenig wifst ihr, wie viele edle Seelen in jenen Ständen, die ihr als eure Feinde anseht, sich sehnen, zu lieben, zu helfen, zu sterben, wüfsten sie nur, wie!“ Und er ermahnt sie, sich ihrer würdig zu zeigen und Hand in Hand mit ihnen zu gehen. Diese Mahnung, die für das deutsche Empfinden etwas Mattherziges, Serviles hat, erscheint dem englischen Geiste, der mehr Sinn für das grofse Ganze besitzt und nicht so leicht über dem Verfolgen individueller Interessen und Ideale die Allgemeinheit aus dem Auge verliert, wohl in andrem Lichte. Die Rücksicht auf das allgemeine Wohl, die bei ihnen stets im Vordergrunde steht, ist es, welche aus Aristokraten, wie Ruskin und Carlyle, Sozialisten macht, und umgekehrt einer aus dem Volke stammenden und warm mit ihm fühlenden Dichterin, wie George Eliot, jene Zurückhaltung, jene Nachgiebigkeit und Unterordnung predigen läfst, die ihrem demokratischen Charakter das Gepräge des Konservatismus aufdrücken. Hierzu kommt bei ihr noch das bis zur Vernichtung der Persönlichkeit getriebene Ideal der Selbstentäufse-

rung. Das Individuum tritt hinter dem sozialen Interesse zurück, es hat der Gesamtheit gegenüber die Pflicht der Selbstaufopferung. Ihr Ideal ist nicht das Spencers von dem letzten Menschen, dessen persönliche Bedürfnisse mit den allgemeinen zusammenfallen werden, der, indem er seiner eigenen Natur gestattet, sich selbständig auszuleben, gleichzeitig die Funktionen einer sozialen Einheit ausüben wird[1]), sondern das christliche Ideal des Entsagens, der Aufopferung des eigenen Selbstes für andere. Dies färbt auch ihre Politik.

Im ganzen läfst sich auf sie anwenden, was sie selbst in ihrem Aufsatze *Naturgeschichte des deutschen Lebens* (1856) von Wilhelm Riehl gesagt hat: ihr „Konservatismus ist nicht im mindesten gefärbt durch Klassenparteilichkeit, politischen Fanatismus für die Vergangenheit oder die Voreingenommenheit eines Geistes, der die erhabenere Entwicklung der Dinge nicht zu erkennen vermag, welcher alle sozialen Formen nur vorübergehend dienen. Es ist der Konservatismus eines klar sehenden, praktischen, aber zugleich grofsherzigen Menschen. . . . Riehl ist so weit als möglich von der Narrheit entfernt, zu glauben, die Sonne werde zurückgehen, weil wir die Zeiger unserer Uhren zurückstellen. Er bekämpft nur die entgegengesetzte Narrheit, zu verordnen, dafs es Mittag sein solle, während in Wirklichkeit die Sonne eben erst die Bergspitzen berührt und die Menschen im ganzen Tale noch im Zwielichte straucheln."

Ein individuelles Moment erhält George Eliots Sozialismus durch ihre beiden Schlagworte: Fleifs und Pflicht. Wie sie selbst zeitlebens eine fleifsige Arbeiterin gewesen, so eifert Holt gegen den Müfsiggang bei Armen und Reichen. Die Pflicht aber ist bei ihr, wie bei Carlyle, die absolute Gebieterin im menschlichen Leben. Die Strenge dieser Lebensanschauung wird nur dadurch gemildert, dafs George Eliot in den Umkreis der Pflicht auch die Hilfeleistung gegen den Nächsten im vollsten Ausmafs einbezieht.

Holts Unterricht für arme Kinder ist nur eine der vielen Formen, in denen die Dichterin das Evangelium der Mildtätigkeit und des Erbarmens aufgestellt. Wir sehen sie auch in diesem Punkte ihre Selbständigkeit gegenüber ihrem grofsen Freunde Spencer bewahren, der mit spartanischer Härte gegen die „weinerliche Philantropie" zu Felde zieht und in den sogenannten Wohltätigkeitsinstitutionen ihr grades Gegenteil erblickt, nämlich ein Züchten des schwachen und verkommenen Mitgliedes der Gesellschaft auf Kosten des kräftigen und gesunden[2]). Jeder

[1]) *Principles of Sociology.* III, 601.
[2]) *The Study of Sociology,* 344, 350.

lebe so, dafs er den anderen weder zur Last fällt, noch sie schädigt, lehrt Spencer. Bei George Eliot hingegen heifst ein gutes Leben: dem Nächsten beistehen auf jede Weise, bei jeder Gelegenheit, ihm wohltun, wie und wo man es vermag. Wir sind alle auf einander angewiesen, meint sie, und müssen uns gegenseitig helfen, das Dasein zu ertragen. Wer an geistigen oder irdischen Gütern mit einem Ausnahmsmafs bedacht worden, hat damit auch die Verpflichtung übernommen, andere daran teilnehmen zu lassen.

Nur schenkend konntest du zu grofsen Reichtum
Inmitten ihrer Armut sühnen,

läfst George Eliot den Engel zu dem sterbenden Tubal sagen, und Agatha nimmt „im Namen der Liebe und der Pflicht" ihre schwachgeistigen Basen zu sich,

Dieweil sie glaubte, dafs die höhere Gabe
Verliehn ward, um geteilt zu werden.

In dem Aufsatze *The modern hep! hep! hep!* deutet sie in diesem Sinne die Lösung der sozialen Frage an: „Möglich, dafs wir die Proletarier und ihren Hang, Vereinigungen zu bilden, nicht leiden können. Aber die Welt wird sie darum nicht los. Wollen wir uns von dem Unangenehmen befreien, über das wir, sei es in der Gestalt der Juden oder der Proletarier, zu klagen haben, so ist der Weg der: alle Mittel anzuwenden, diese Nachbaren, die uns im Gedränge stofsen, zu heben und ihre unbequeme Kraft in wohltuende Bahnen zu lenken."

George Eliots Sozialismus ist im wesentlichen soziale Mission gegen den Nächsten. Sich an dieser zu beteiligen ist in ihren Augen auch die Aufgabe der Kunst, ja, sie geht darin bis zum Utilitarismus. Wenn Dorothea Brooke (*Middlemarch*) den Schmutz, die rohe Häfslichkeit, das Elend in den Dorfhütten gesehen, erscheinen ihr schöne Gemälde nur als verächtliche gemalte Lügen, und angesichts der römischen Kunstschätze kommt sie nicht über den Gedanken hinweg, wie vielen Menschenleben mit dem Gelde und der Kraft aufgeholfen würde, die jene gekostet haben. George Eliot teilt diesen Standpunkt mit Carlyle, der gleichfalls sagt: „Kunst, hohe Kunst, ist sehr schön und ein vortrefflicher Beirat, aber nur für Leute, die ihre Gemächlichkeit haben. Für Leute, die noch mit einem schrecklichen Chaos ringen und noch für eine zweifelhafte Existenz kämpfen, ist sie eher ein Spott[1]). In merkwürdiger Übereinstimmung heifst es auch bei Shelley *(Irische Adresse):* „Sind nicht die Künste sehr untergeordnete Dinge im Vergleiche mit der Tugend und dem Glücke? Der Mensch, der lieber hübsche Bilder und

[1]) *Shooting Niagara: and after?*

Statuen sähe als Millionen freier und glücklicher Menschen, wäre allen edlen Empfindungen abgestorben."

Im grofsen und ganzen liegt George Eliot die Rücksicht auf das Wohl der Mitmenschen näher, scheint ihr die Nächstenliebe wichtiger als alle Parteizwecke und Ideale. „Parteimafsregeln und Parteimänner interessierten sie wenig", sagt Mr. Crofs. „Eine repräsentative Regierung durch eine numerische Majorität schien ihr nicht das letzte Wort der politischen Weisheit." Sie hat auch bei der Ausgestaltung ihrer sozialen Anschauungen ihre spezifisch weibliche Natur nicht verleugnet: das Gemüt hat zum mindesten ebenso viel Anteil an ihnen als der Verstand. Wir werden sie darum nicht tadeln, dafs sie, wie Edith Simcox sagt[1]) „*a bad hater in politics*" war, und ihr Werk gibt vielleicht eben deshalb sozialen und politischen Neurern manchen wertvollen Wink.

[1]) Nineteenth Century 1884.

Die sagengeschichtlichen Grundlagen in Goethes *Braut von Korinth.*

Von Max Jacobi.

Am 5. Juni 1797 hat Goethe das *Vampyrische Gedicht* beendet. Der von ihm so meisterhaft geformte Stoff war in seinen Grundlagen nicht neu. Hatte doch schon G. A. Bürger in seiner *Lenore* den Vampyrglauben ähnlich als wirkungsvollen Hintergrund einer Ballade benutzt[1]).

Der Glauben an den unheilvollen Einflufs der Dahingeschiedenen ist uralt und — wie uns beispielsweise Th. Waitz' *Anthropologie* unterrichtet — den primitivsten Völkern eigen. Auch beweisen die scharfsinnigen Ausführungen Erwin Rohdes, dafs der Ursprung der antiken Götterverehrung nicht zum wenigsten im Ahnendienst, in der furchtvollen Anbetung lieber Dahingeschiedener zu suchen ist[2]). Es wird gleichsam ein Teil der unwiderstehlichen Gewalt, der allbeherrschenden Majestät des Todes denjenigen zuerteilt, die er aus dem Kreise der Ihrigen plötzlich abberufen hat. Pietätlose Vernachlässigung ritueller Pflichten gegen Tote ruft letztere aus ihrem Grabe hervor, und klagend ziehen sie nachts vor das Lager der Säumigen; sie drohen ihnen mit wilden Geberden und dringen auf die schweifsgebadeten Schläfer ein, um sie durch eisige Berührung dem Tode zu weihen[3]).

Wandeln die Toten auf Erden, so zeigen sie dieselben Gelüste wie

---

[1]) Man vgl. die schöne Studie Erich Schmidts im *Goethe-Jahrbuch*, Bd. IX, p. 229ff. und die *Blätter für litterarische Unterhaltung* 1892, p. 605f. Der Aberglauben an die lebenraubende Macht der Toten ist übrigens nur eine Abstufung des Vampyrglaubens. Zur Lenoren-Sage vergl. man in dieser Hinsicht die noch immer recht brauchbare Programmschrift Wackernagels, abgedruckt in den *Altdeutschen Blättern*, Bd. I, p. 174ff.; Einzelheiten wären auch der ausführlichen Rezension in den *Charakteristiken und Kritiken* der Gebr. Schlegel (Königsberg 1801) zu entnehmen.

[2]) Belege hierüber finden sich zahlreich in beiden Meisterwerken Rohdes, im *Griechischen Roman* und in der *Psyche*.

[3]) Über den Totenkult und Totensagen in alter Zeit, vergl. Rochholtz' treffliches Werk: *Deutscher Brauch und Glauben* (1867); ferner die stellenweise etwas breit gehaltenen Monographien von Wald-Sonntag (*Die Totenbestattung* 1878) und Schwebel (*Der Tod im deutschen Volksglauben* 1887).

die Lebenden: sie lieben und scherzen, sie tanzen und singen: doch ihrem Tun und Treiben entströmt der Moderduft des Grabes. — Und gerade auf diesem Gebiete trieb der schreckensvolle Aberglauben des Vampyrismus sehr frühzeitig seine Giftblüten[1]). Schon das graue Altertum erzählte wundersame Sagen von der toten Braut, die, nächtlich dem Grabe entstiegen, sich dem Erkorenen zu tollem Liebesrausch hingibt und ihn mit sich reifst in die Gefilde des Todes.

„Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermifste Gut,
Noch den schon verlornen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut.
Ist's um den gescheh'n,
Mufs nach Andern gehn,
Und das junge Volk erliegt der Wuth!"[2])

Derlei Schauermären sammelte ein belesener Phantast am Hofe des Kaisers Hadrian, Phlegon von Tralles, dessen kleines Werkchen als die Urquelle der Goetheschen Ballade anzusehen ist[3]). Es wird uns dort erzählt, dafs Machates, der Gastfreund eines korinthischen Patriziers Demostratus, nächtlich im Hause des letzteren von einem wunderschönen Mädchen besucht wurde, das Liebesdienste von Machates begehrt. Letzterer hatte ihrem Wunsche gehorcht, bis einst die Amme der unlängst verstorbenen Tochter des Demostratus sie belauschte

[1]) Über die antiken Deutungen des Alpdrückens und ähnlicher mehr pathologischer Affekte besitzen wir eine kritische Studie W. H. Roschers in den *Sitzungsber. der Sächs. Gesellsch. der Wissensch.* (phil.-histor. Klasse) 1900. Laistner überschätzt bei weitem die psychologische Wichtigkeit dieses Phänomens in seinen *Rätseln der Sphynx* (1889).

[2]) Recht ausgeprägt begegnen wir diesem „anthropomorphistischen" Seelenglauben in der Mythologie des Zigeunervölkchens, dessen Elysium sich auf unnahbaren Bergeshöhen befindet. Hierüber vergl. man in erster Linie H. von Wlislockis *Volksglauben der Zigeuner* (1891), das *Journal of the Gipsy Lore-Society* 1892. — Erwin Rohde leitet (l. c.) aus Gründen des Seelenkults die Erzeugungslust einzelner Volksstämme ab, da eine grofse Anzahl Hinterbliebener für einen gesicherten Verlauf des Seelendienstes bürgt. Vergl. auch u. a.: A. H. Bach *Der Ahnendienst im alten China* (Ostasiat. Lloyd 1900). Auf den Zusammenhang des Wortes Seele (Wurzel siv, si = bewegen) mit dem Körperschatten kann hier nicht eingegangen werden.

Wir besitzen übrigens eine wertvolle und kritisch bearbeitete Sammlung von Vampyrsagen in Stefan Hocks Monographie, die als Bd. XVII der *Forschungen zur neueren Litteraturg.* (1900) erschienen ist. — Dann sei hingewiesen auf ein eben erschienenes Büchlein: B. Diederich, *Von Gespenstern*, Leipzig 1903.

[3]) Über den Einflufs des Vampyrismus auf den Hexenglauben des Mittelalters handeln sehr ausführlich Lecky in seiner *Gesch. der Aufklärung in Europa* und Jos. Hansen in seinem klassischen Werke *Zauberwahn, Inquisition und Hexenprozess im Mittelalter.*

und zu ihrem Entsetzen bemerkte, daſs der Gastfreund mit der geliebten Toten das Lager teilte. Als sie den grauenhaften Vorgang ihrer Herrin Charito berichtet hatte, schalt diese sie eine Närrin, beschloſs aber, von böser Ahnung gefoltert, selbst zu prüfen. Sie begab sich nachts auf den Lauscherposten, konnte jedoch das Gesicht des Buhlmädchens nicht genau erkennen. Von Schreck und Abscheu ergriffen, dringt sie bei Tagesanbruch in das Zimmer des Gastfreundes ein und beschwört ihn, sein Liebesabenteuer zu beichten. Machates — der vom Tode der Tochter des Hauses, seiner Geliebten, noch nichts erfahren hat — sagt ganz offen, daſs letztere ihn besucht habe und zeigt zum Beweise einen Ring und ein Busentuch, das sie in vergangener Nacht zurückgelassen hat. Die unglückliche Mutter erkennt entsetzt diese letzten Liebesgaben aus dem Grabe ihrer Tochter: sie beschlieſst dann, mit ihrem Gemahle nachts auf die tote Braut zu warten, um Aufklärung über das grauenhafte Ereignis zu erlangen. Als nun das Mädchen nachts in das Zimmer des Geliebten schleicht und die gegenseitige Erkennung folgt, da wendet sich die tote Braut unwillig gegen ihre entsetzten Erzeuger, „die sie in der Erfüllung eines göttlichen Wunsches gestört haben“. Dann sinkt sie entseelt zu Boden. Am anderen Tage findet man in dem eiligst geöffneten Grabe des Mädchens nur den Brautring des Fremdlings. Das Gerücht von dem grauenhaften Vorfalle dringt bis an den römischen Kaiserhof; auf Befehl Hadrians wird der unheilspendende Leichnam auſserhalb des Gaues verbrannt und der unterirdische Hermes durch Opfer versöhnt. Machates, der Bräutigam, gibt sich bald darauf selbst den Tod[1]).

Als die religiösen und kulturellen Wirrnisse im Lenzalter des Humanismus auch die feinsten und verborgensten Saiten des Menschengemütes erschwingen machten und dabei grelle Miſstöne nicht ausblieben, als im Morgenrote einer neuen Geistesperiode auch die Raben astrologischer und neomantischer Afterweisheit ihr widerliches Gekrächze erschallen lieſsen, da tauchten die Wundermären des Phlegon wieder auf — wenn auch etwas verändert im Wechsel der Zeit.

---

[1]) Wir benutzen des Phlegon *Opuscula* in der Ausgabe von Joh. Meussius (Halae-Magdeburgicae 1775); vorzuziehen wäre diejenige von H. W. Schmidt (Halae 1822). Den im Urtext verstümmelten Anfang unserer Wundermär ergänzte scharfsinnig Erwin Rohde im *Rhein. Museum*, Bd. 32; vergl. auch dessen *Griechischen Roman* (2. Aufl. 1900). Einige treffende Angaben sind zu finden in Struves Vortrage *Zwei Balladen von Goethe*, Leipzig 1826. — Über Phlegon von Tralles und Proclus als Gewährsmänner derartiger Schauergeschichten vergl. man Riekhoff in Schnorrs *Archiv für Litteraturg.* Bd. IX.

So handelt der bekannte Flachmytholog Johannes Prätorius in seiner vielaufgelegten *Neuen Weltbeschreibung von allerley wunderbarlichen Menschen* (Magdeburg 1666) auch über „gestorbene Leute" und deren vampyrhaften Einflufs auf die Hinterbliebenen; er berichtet da von der Schauermär des Phlegon nach der Erzählung des Petrus Lojerus in dessen kulturhistorisch wichtigen *Buche von den Gespenstern* (1608). Inzwischen hat die Sage eine psychologische Vertiefung erfahren, indem die tote Braut dem Gastfreunde selbst Namen und Herkunft angibt, ohne indessen sich als eine aus dem Grabe auferstandene zu kennzeichnen. Auch verbietet sie ihrem Liebhaber, den Eltern von der heimlichen Zusammenkunft Mitteilung zu machen — welches Verbot Machates, durch die Umstände gezwungen, mifsachtet[1]). — Goethe ist wahrscheinlich während seiner Faust-Studien, für die ihm Prätorius Arbeiten eine wichtige Quelle waren, auf diese Märe gestofsen und hat dann den rohen Stoff künstlerisch vollendet. Ob unser Meister auch die Erzählung des Nicolaus Remigius in seiner *Dämonolatria* (Hamburg 1693) benutzt hat, in welcher die tote Braut auch angibt, sie habe nur dreimal ihrem Geliebten beiliegen wollen, erscheint zweifelhaft[2]).

Sicher hat Goethe auch diesmal eine antike Materie mit christlichem und „olympischem" Geiste durchtränkt. Von diesem Gesichtspunkte aus ist der Streit um die eigentliche Quelle der Goetheschen Ballade eigentlich ein Kampf um des Kaisers Bart. Es soll gar nicht geleugnet werden, dafs er gelegentlich auch noch die Lebensskizze des Apollonius von Thyana (von Philostratus) eingesehen hat, von der eine kritische Ausgabe bereits im Jahre 1709 erschienen ist[3]).

Dort wird uns nämlich erzählt, Apollonius habe auf seinen Wanderfahrten einen schönen Jüngling Menippus getroffen, der ihm offenherzig mitteilte, dafs er der Geliebte einer wunderschönen Maid wäre, mit der er zusammenhause. Apollonius habe — von böser Ahnung zu Nachforschungen getrieben — bei näherem Zusehen erkannt, dafs jenes

[1]) Man vergl. für das folgende u. a. Goedekes *Grundrifs*, Bd. IV, Dresden 1891, dessen Litteraturangaben nur mit kritischer Prüfung zu verwerten sind. Einige Angaben auch bei Koberstein, Bd. V, 5. Aufl., 1873.

[2]) Wenn Emil Dubois-Reymond in seiner *Voltaire-Rede* (1868) Goethes *Braut von Korinth* dem Stoffe nach aus Fontenelles Comédie *Macate* entlehnt sein läfst, so fehlt für diese kühne Behauptung jeder stichhaltige Beweis; man lese doch nur das Werkchen Fontenelles in den *Oeuvres de Fontenelle*, Bd. IV, Paris 1790, das die Fabel des Phlegon schwach als Hintergrund verrät und im übrigen mit Anspielungen auf die anrüchigsten Skandalaffairen am Hofe des Roi soleil gespickt erscheint!

[3]) Dieser Auffassung huldigt u. a. Riekhoff l. c.

Mädchen ein Gespenst sei und es zwingen wollen, Farbe zu bekennen, aber das inständige Flehen des Unwesens habe ihn bewogen, von seinem Vorhaben abzustehen. — Über das Ende des Jünglings Menippus schweigt sich unser Bericht aus[1]. Ob Phlegon, ob Philostratus, ob Prätorius, Del-Rio[2]) oder gar Fontenelle, was hat der Dichter aus dem roh bearbeiteten Stoff geformt! Eine wunderlich harmonische Vermählung hellenischen, christlichen und deutschen Gefühls scheint in der Ballade vor sich gegangen zu sein!

Der Stoff der Ballade selbst ist gegensätzlich zur antiken Sage insofern dramatisch und psychologisch vertieft, als die beiden jungen Leute ein Brautpaar bilden, dessen Liebesnachen am Scheidedamm christlicher und hellenischer Lebensauffassung zerschellt. Und dann widersteht im Goetheschen Sange anfangs die tote Braut den sinnlichen Trieben ihres Erwählten: in ihrem Schemenkörper kämpfen die Flammen ungestillter Liebeslust mit dem Grauen vor dem totbringenden Hauche des eigenen Mundes. Endlich raubt die Braut in Goethes Meisterwerk als Symbol inniger Vereinigung eine Locke des Liebsten, — gleichsam das Lebenslicht, das in ihrer eisigen Umarmung erlischt, — während Phlegon sie recht prosaisch ein goldenes Trinkgeschirr mitgehen lassen heifst.

Die scharfe Gegenüberstellung der tiefsten menschlichen Gefühle und des neu erwachenden Glaubensideals ist nicht unwichtig zur Beurteilung der seelischen Zustände Goethes in jener Zeit.

Die *Braut von Korinth* erschien zuerst in Cottas *Musen-Almanach* für 1798, in demselben Jahrgange, in dem auch der *Zauberlehrling* und der *Schatzgräber* veröffentlicht worden sind. Gerade die intensive Beschäftigung mit den abergläubischen Sitten der Vorzeit und ihrem traurigen Einflusse auf die kulturellen Verhältnisse — leider oft unterstützt von einer gekünstelten Dogmatik des christlichen Glaubens — mag doch den Blick Goethes getrübt und eine etwas einseitige Be- und Verurteilung angebahnt haben. Dafs anderseits Goethe selbst die zartesten Nuancen seines Vorwurfes beherrscht hat, sehen wir auch in der von der antiken Vorlage gänzlich verschiedenen Auffassung des

---

[1]) Man vergl. auch: Georg Conrad Horst *Zauberbibliothek*, Bd. VI, Mainz 1826 und G. Tennemann *Gesch. der Philosophie*, Bd. V, Leipzig 1805. — Philostratus soll bekanntlich die Biographie des Wundermannes Apollonius auf Wunsch der Gemahlin des Kaisers Severus verfafst haben.

[2]) Martin del Rio, ein gelehrter Kleriker, schrieb u. a. *Disquisitiones magicae* (Coloniae Agrippinae 1755) vom kirchenrechtlichen Standpunkte aus. Sein Werk bildet gleichfalls eine nicht zu verachtende Quelle für kulturhistorische Studien.

Gastmahls des Brautpaares in der Liebesnacht. Während Phlegon und Philostratus die tote Braut im Verein mit ihrem Geliebten wacker schmausen und zechen lassen, als wären beide irdische Wesen, nippt in Goethes Ballade das Brautgespenst nur an dem roten Weine zur Geistesstunde, aus dem nach altem Aberglauben Vampyre und verirrte Seelen Lebensblut schöpfen[1]).

Die ungeheuere Tragik der Dichtung, die darin liegt, dafs die antike Lebens- und Sinnenfreude von dem Christentum gewaltsam unterdrückt, sich in einem gespenstigen Dasein Befriedigung suchen mufs, wurde bei dem Erscheinen der Ballade kaum erkannt.

Leider befanden sich diesmal unter den Gegnern Goethes auch solche, denen man eine schärfere Einsicht und einen ungetrübteren Blick hätte zutrauen können! Würdigte doch Herder in einem Briefe an Knebel vom 5. August 1797 die beiden herrlichen Balladen und die *Braut von Korinth* und der *Gott und die Bajadere* folgender Kritik:[2])

„Es spielt Priapus darin eine grofse Rolle, einmal als Gott mit einer Bajadere, sodafs sie ihn morgens tot findet; das zweite Mal als ein Heidenjüngling mit einer christlichen Braut, die als Gespenst zu ihm kommt und die er, eine kalte Leiche ohne Herz, zum warmen Leben priapisiert, das sind Heldenballaden!"

Und selbst Schiller, der Dichter der *Götter Griechenlands,* glaubt Freund Goethe zu verteidigen durch den Einwand: „Im Grunde war es nur ein Spafs von G., einmal etwas zu dichten, was aufser seiner Neigung und Natur liegt." (*Jonas* V, 342.)

Und doch ist die romantische Ballade unseres Altmeisters — romantisch mufs man sie, wie schon Struve in dem oben zitierten Werkchen richtig bemerkt hat, gerade wegen der Christianisierung des Stoffes nennen[1]) — ein unschätzbares Kleinod unserer Balladendichtung.

---

[1]) Über eine Gallisierung der Goetheschen Ballade, eine Verquickung des herrlichen Motivs mit den Anschauungen des modernen Paris macht L. Geiger in Bd. 34 (Jahrg. 1888) der *Gegenwart* eine sehr interessante Mitteilung, die sich auf die mifsglückte Dramatisierung der *Braut von Korinth* durch Ephraim Mikhael und Bernard Lazare bezieht. Man vergl. auch den schönen Aufsatz von A. Brandeis *Die Braut von Korinth* und Diderots Roman *La Religieuse* in der *Chronik,* Bd. IV.

[2]) Befangener als Herder urteilt auch nicht der gelehrte Jesuit A. Baumgartner in seinem gröfseren litterarhistorischen Essay über Goethe (erschienen als Ergänzungsheft zu den *Stimmen aus Maria Laach*). — Dagegen vergleicht Düntzer in Bd. 82 der Kürschnerschen Ausgabe von Goethes Werken, die *Braut von Korinth* treffend mit *Faust* in der packenden Wirkung und dem technischen Aufbau.

[3]) Übrigens nannte auch Goethe die *Braut von Korinth* im *Musen-Almanach* für 1798 eine „Romanze".

Besprechungen.

HUBERT ROETTEKEN, *Poetik. 1. Teil: Vorbemerkungen. Allgemeine Analyse der psychischen Vorgänge beim Genufs einer Dichtung.* München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1902. XIII u. 315 S. M. 7.—.

Will man den Fortschritt, den die Poetik seit Scherer getan hat, kurz bezeichnen, so kann man sagen: sie hat der wissenschaftlichen Psychologie ihr Recht widerfahren lassen. Darin liegt so viel, dafs jene älteren Darstellungen neben den heutigen, natürlich an sich, nicht historisch betrachtet, wie oberflächliche Dilettanten-Arbeit aussehen. Nicht als ob wir bereits zufrieden sein könnten. Solange eine Disziplin die Periode der Spezialforschung noch nicht erreicht hat, sind die Gesamtdarstellungen, in denen sie da auftritt, im günstigen Falle Fragerepertorien, und es kann sein, dafs man auf die Antworten, in deren Form die Fragen dabei auftreten, wie auf gefährliche Kontrebande scharfes Auge haben mufs. In diesem Stadium befindet sich gegenwärtig die Poetik. Nichtsdestoweniger ist der Fortschritt zur Einsicht darein, dafs poetisches Schaffen und Geniefsen psychische Tatbestände höchst komplizierter Art sind, denen gegenüber die vagen Auslassungen der Populär-Psychologie versagen, nicht hoch genug anzuschlagen.

Auch das vorliegende Buch, der erste Band eines auf drei Bände berechneten Werkes, trägt diesem vorgeschritteneren Standpunkt der Poetik vollkommen Rechnung. Vielleicht hat es ihn sogar um einen kleinen Schritt überholt. Denn es nimmt bereits Anlafs, die psychologische Poetik aus eigenen Mitteln gegen die Fachpsychologen zu verteidigen. Roetteken wendet sich gegen die Einwände, welche Marbe der Anwendung theoretisch-psychologischer Lehren auf litterarhistorischem Gebiete entgegenhält. Seine Darlegungen scheinen mir in der Hauptsache das Richtige zu treffen; auch gewinnen sie dadurch einen besonderen Wert, dafs sie an einem konkreten Beispiele veranschaulicht sind, somit gerade das bieten, was am meisten fehlt.

Allerdings gilt auch hier bereits, was mir vom ganzen Buche zu gelten scheint. Es ist mehr geeignet, den Psychologen gute Dienste zu leisten als den Litterarhistorikern. Und zwar meine ich dies aus zwei Gründen. Erstens bringt es dem Psychologen einigermafsen zur anschaulichen Darstellung, welcher Art die Aufgaben und Bedürfnisse sind, deren Erfüllung die Litteraturgeschichte von der Psychologie er-

wartet und bietet ihm dabei willkommener Weise ein solches Ausmafs litterarischer Erfahrungen und Tatsachen, wie er es aus eigenen Mitteln nicht leicht zur Verfügung hat. Zweitens wird er, was das Buch an Psychologie verwendet, zu beherrschen und zu sichten verstehen, während der Laie den Gefahren unsicherer Führung hilflos ausgesetzt bleibt.

Nun möchte ich aber ausdrücklich betonen, dafs damit kein Vorwurf gegen den Verfasser ausgesprochen sein soll. Es sind ja vor allem die natürlichen Schwierigkeiten einer Grenzdisziplin, die da zur Geltung kommen. Für die Arbeitskraft eines einzelnen ist es eben zu viel, gleichzeitig und gleichgut litterarhistorisch und psychologisch geschult zu sein. Und kritiklose Übernahme der Lehren ist bei dem heutigen Zustande wenigstens der Psychologie noch eine recht bedenkliche Sache. Roetteken hat mit Fleifs und Hingebung die moderne Psychologie seinem Gegenstande dienstbar zu machen gesucht; dafs er es nicht so gemacht hat wie ein Psychologe, kommt daher, dafs er Litterarhistoriker ist. Nun sollte eben wieder der litterarisch gebildete Psychologe kommen, der seinerseits die gleiche Aufgabe angeht. Nur so, durch das Zusammenarbeiten beider Teile, durch gegenseitige Kritik und Hilfe, wird das Ziel erreicht werden. Vorläufig könnte es sich freilich begeben, dafs der Psychologe bei diesem Unternehmen in seiner Wissenschaft die Handhaben noch nicht vorfindet, welche es ihm ermöglichen, sich so hoch komplizierter Tatsachen des psychischen Lebens, wie es das poetische Schaffen und Geniefsen sind, bis ins Konkrete des einzelnen Falles hinein analysierend zu bemächtigen. Er brauchte sich darob nicht zu schämen. Wie oft gelingt es denn dem Physiologen, einen konkreten Fall physischen Lebens bis ins einzelne kausal zu begreifen?

Nach Ausgangspunkt und Fragestellung könnte man Roettekens Buch als ergänzendes Gegenstück zu Elsters *Prinzipien der Litteraturwissenschaft* hinstellen. Elster gründet sich auf die Analyse des psychischen Schaffens, Roetteken geht von der entgegengesetzten Seite aus. Die Psychologie des Geniefsens füllt den vorliegenden Band bis auf wenige Seiten. Die Rechtfertigung der Umkehrung des Weges ist dem Verfasser meines Erachtens gelungen; doch trägt er so den Bedürfnissen der Litteraturforschung scheinbar weniger Rechnung und es wäre deshalb angezeigt gewesen, den inneren Zusammenhang zwischen der Psychologie des Schaffens und der des Geniefsens aufzudecken, zumal sich der Verfasser nicht als Anhänger Lamprechtscher Ideen erweist. —

Vorausgeschickt ist eine Erörterung des Begriffs der Poesie. Dem Ergebnis wird man mit einigen Vorbehalten zustimmen können: es gibt kein objektives Merkmal der Dichtung; vielmehr ist jedes sprachliche Werk eine Dichtung, sobald und solange man sich ihm gegenüber im Zustande der ästhetischen Anschauung befindet. Die Ableitung dieses Ergebnisses jedoch dürfte wohl zu äufserlich gehalten sein und wesentliches übersehen. Sie stützt sich darauf, dafs sich ein objektives Merkmal der Dichtung weder im Wortlaut, noch in der Bedeutung der Worte, das ist in den durch die Worte bezeichneten Gegenständen, finden lasse. Dabei werden als solche in Betracht gezogen die Gegen-

stände der Gesichts-, Gehörs-Empfindungen, des Geschmacks-, Geruchs-, Tast-, Temperatur- und Drucksinnes sowie der Organempfindungen, dann die der Begriffe und die Gefühle. Verf. vergifst dabei, dafs Dichtungen, wie alle sprachlichen Werke, nicht nur aus Worten, sondern vornehmlich aus Sätzen bestehen. Die Bedeutung des Satzes ist aber keineswegs die blofse Nebeneinanderstellung der Dinge oder Wortbedeutungen; die Satzbedeutungen sind, von den Ausnahmen abgesehen, zunächst Vorgänge, Zustände, Ereignisse etc., kurz wirkliche oder erdichtete (angenommene) Tatsachen, das sind Denkgegenstände eigener Art, nicht Additions- (Nebeneinanderstellungs-)Ergebnisse von Wortbedeutungen[1]). Diese Eigenart der Bedeutung ist es ja auch, was eine Wortzusammenstellung zum Satz macht, denn nicht die Nebeneinanderstellung von Wörtern ist ein Satz. Auf die Satzbedeutung also hat Roetteken bei der Betrachtung des Inhalts der Dichtungen vergessen. Daher kommt es, dafs sich die Gesamtheit der Gegenstände, in die er ihn im allgemeinen auseinanderlegt, neben dem wirklichen Inhalt so ärmlich ausnimmt: Begriffe, Gefühle und Sinnesempfindungen. Das wäre alles; man spürt sofort, eine Hauptsache fehlt und die Poetik bleibt unvollständig.

Gleichwohl ist auch dieser Abschnitt des vorliegenden Buches wertvoll. Der Verfasser verzeichnet mit grofser Genauigkeit, was er bei der Lektüre einer Dichtung an Vorstellungen in seinem Bewufstsein vorfindet, an Vorstellungen nämlich, die dem Erfassen des dichterischen Inhaltes dienen. Ist er nun auch nicht der erste mit einem solchen Unternehmen, so ist er doch ein dazu Berufener, und seine Mitteilungen sind als Beitrag zur Tatsachenkenntnis hochwillkommen.

Das nächste, zweite Kapitel des Buches ist der ästhetischen Anschauung gewidmet. Es bringt eine allgemeine Charakteristik des ästhetischen Zustandes, dann recht beachtenswerte Erörterungen über Lebenswahrheit und die Momente, welche sie befördern, schliefslich einiges über die Illusion. Der vollen Würdigung des Inhaltes ist es abträglich, dafs der innere Zusammenhang der einzelnen Abschnitte nicht ersichtlich gemacht ist und man nie recht weifs, warum jeweils von einem Gegenstande die Rede ist. Weitaus das beste ist das, was der Verfasser direkt aus seinen litterarischen Erfahrungen gibt; es verdient wohl ausgenützt zu werden. Ich möchte in dieser Beziehung unter anderem besonders auf die hübschen Beobachtungen über Illusion im Theater aufmerksam machen. In der Fassung des allgemeinen Illusionsbegriffes sind freilich die jüngsten psychologischen Forschungsergebnisse noch nicht berücksichtigt; sie weist daher noch alle die Unklarheiten auf, die ihr bisher überall angehaftet sind.

Das dritte Kapitel behandelt dem Titel nach die Gefühlswirkung. Sein Inhalt hält sich jedoch keineswegs in solchem Mafs an die emotionale Seite des ästhetischen Genusses, dafs der durch die Kapiteltrennung bezeichnete Einschnitt dem Gegensatze von intellektuellen und emotionalen Bestandteilen des Bewufstseins Rechnung trüge. Der Plan des Buches bleibt daher leider auch an dieser Stelle unklar. Das

[1]) Näheres siehe Meinong, *Über Annahmen.* Leipzig 1902.

gilt ebenso von den Unterabteilungen. Sie handeln von dem assoziativen Faktor, von der Einfühlung, die der Verfasser übrigens auf „Einschmelzung“ umtauft, von den einzelnen Gefühlsanlässen und von einigen allgemeinen Bedingungen und Gesetzen der Gefühlswirkung. Man hat hier am meisten den Eindruck von Zusammengetragenem. Die Anwendung auf konkrete literarische Fälle ist einige Male mit Erfolg versucht. Auch finden sich einige Ansätze zu selbständigen psychologischen Konzeptionen.

Das Schlufskapitel bespricht den Wert der Poesie, den ästhetischen wie den aufserästhetischen. Einige · kurze allgemein-werttheoretische Bemerkungen sind vorausgeschickt. Der Hauptinhalt des Kapitels ist jedoch davon unabhängig und der Erfahrung sowie dem praktischen Urteil des Verfassers entnommen, daher durchaus beachtenswert. Auf das einzelne einzugehen, ist an dieser Stelle nicht möglich.

Der zweite Band des Werkes soll in der Hauptsache die Untersuchung des dichterischen Schaffens und der Dichtungsarten geben, der dritte die Darstellungsmittel, die Arten der Wirkung, den Stil, den Ursprung der Poesie und die Begriffe Volkspoesie, Kunstpoesie behandeln.

Witasek (Graz).

Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Band VI. *Geschichte der persischen Litteratur* von Dr. Paul Horn, a. o. Professor in Strafsburg. X u. 228 S. *Geschichte der arabischen Litteratur* von Dr. C. Brockelmann, a. o. Professor in Breslau. VI u. 265 S. Leipzig, C. F. Amelangs Verlag, 1901. Preis brosch. Mk. 7,50; geb. Mk. 8,50.

Die Sammlung, von deren auf fünf Bände berechneter asiatischer Gruppe der erste Band vorliegt, kommt in mehrfacher Hinsicht einem Bedürfnisse entgegen. Von gewissen orientalischen Litteraturen besitzen wir keine deutsche Darstellung, von anderen keine, die sich an den weiteren Kreis der Gebildeten richtet, und Brockelmanns Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients wird überhaupt ein Unikum bilden. Allerdings bleiben doch noch Lücken, denn obwohl der Prospekt der „uralten, ehrwürdigen Kulturen und Litteraturen“ gedenkt, fehlen die in Keilschrift niedergelegten Litteraturen mit Ausnahme des von Horn in der persischen Litteraturgeschichte behandelten Altpersischen; ferner fehlt die altägyptische Litteratur, während die koptische vermutlich in Brockelmanns christlicher Litteratur folgen wird; von der türkischen Litteratur ist nur die sogenannte türkische Moderne als Anhang zur mittel- und neugriechischen Litteratur in Aussicht genommen, wie überhaupt von den Litteraturen der uralaltaischen Völker aufserdem nur die ungarische vorgesehen ist. Indefs, erfreuen wir uns an dem, was uns versprochen und bei der persischen und arabischen Litteratur zu einem schönen Teil gehalten ist. So verschiedenartig die beiden Darstellungen in Anlage und Ausführung sein mögen, es ist im grofsen Ganzen er-

reicht den „Gebildeten der Nation“, für die die Bücher berechnet eine Vorstellung vom Wirken der besprochenen persisch und ara schreibenden Litteraten zu geben; man wird mit Interesse lesen, V teile und andere Irrtümer werden schwinden, und selbst der Fach wird den Band nicht ohne Dank aus der Hand legen.

Der Verfasser der persischen Litteraturgeschichte trat ausge mit seiner grofsen litterarischen und linguistischen Erfahrung au Gebiete des Persischen an seine Aufgabe heran, und wenn ich au Anzahl von Mängeln des Werks hinweise, so bleibt es eben doch nutzbringende Leistung; auch werden sich meine Ausstellungen we auf das eigentlich Persische als auf die Methode beziehen.

Da ist zunächst Horns Begriff der Litteraturgeschichte, de den vorliegenden Zweck zu eng ist, sodafs, wenigstens grundsä nur die mehr oder weniger poetische Litteratur berücksichtigt Nun ist aber die litterarische Produktion, um die es sich hier hande entlegen, dafs das breite Publikum des Verfassers nie Gelegenheit sie im ganzen Umfang überschauen zu können, und es hätte daru gleichviel wie Horn über Litteraturgeschichte denkt — die ge schriftstellerische Tätigkeit der Perser dargestellt werden sollen. neupersische Gesamtprosa mufste nach ihrer litterarischen Seit das Interesse auch anderer Leute erwecken als das der berufsmä Orientalisten, auf die es Horn (S. 212) einschränken will. So also die wissenschaftliche Litteratur (vgl. die Bemerkung S. 222) die nur ganz flüchtig angespielt wird (z. B. S. 46, 75, 151, 213). gedrungen mufs Horn gelegentlich von seinem Prinzip abweiche poetische Litteratur nicht erhalten ist; die altpersischen Keilinsch sind verhältnismäfsig ausführlich behandelt; S. 44 geht er soga dürftigsten Spuren von Geschichtsschreibung nach, ferner übersch er seine Grenzen, indem er z. B. S. 93f. die religiösen Anschau Firdausīs darstellt u. a.

Nur selten kommen Ausdrücke vor, die dem Laien unverstä bleiben, wie die „diakritischen Punkte“ S. 53, die Imāme S. 176. ist in der Darstellung alles getan, um den Gegenstand weitesten K verständlich zu machen. Obenan sind die zahlreichen Litteraturp zu nennen, die mehr als die Hälfte des Buches ausmachen und nur etwas mehr Kommentar haben dürften. Es wäre ferner häufiger behaltung des Originalmetrums, nötigenfalls mit Accentuierung metrischen Schemen, zu wünschen gewesen; wo die Dichtung S zweck ist, kann gewifs die Beibehaltung des Originalmetrums den druck der Dichtung schädigen, wo aber, wie in einer Litteraturgesch blofse Proben gegeben werden, die es zu einem stabilen Genusse ja nicht kommen lassen, mufs dafür Sorge getragen werden, dafs der eine Vorstellung von den rythmischen Verhältnissen des Original kommt. Der Verfasser hätte darum noch etwas häufiger als e schehen ist „in die Lücke springen“ (S. VII) dürfen, wo geeignete tragungen anderer nicht vorlagen[1]). In den Litteraturangaben sind g

---

[1]) Die aus Rückert entnommene Probe zur Veranschaulichung des Schä

tzlich nur deutsche Übersetzungen angemerkt; auf diese Weise wird aber der Leser z. B. über Avestaübersetzungen[1] ungenügend informiert u. s. w. Das Prinzip ist freilich nicht konsequent durchgeführt, vgl. S. 95, 59. Für Sadi hätte nicht die Übersetzung des alten Olearius gewählt werden sollen (S. 170), trotz oder eben wegen ihrer „treuherzigen Sprache", denn es entsteht nicht der Eindruck des zierlichfeinen Gulistān. Graf Schack scheint mir überschätzt zu werden[2]). Man vermifst eine Übersetzung des Ahuna vairya (Honover). Verhältnismäfsig sehr umfangreich sind die aus dem Reisetagebuch des verstorbenen Schahs übersetzten Stücke, gewifs wegen des aktuellen Interesses. Wer aber gehofft hat, sich über „orientalischen Schwulst" und drollige Mifsverständnisse amüsieren zu können, wird sich getäuscht sehen; nur ganz vereinzelt begegnen Irrtümer des Schahs, wie über die Höhe der Berliner Stadtbahn (S. 217), die Amme der kaiserlichen Prinzen (S. 219 unten). Ferner ist zu bedenken, dafs der Schah auch durch Mitteilung unserer trivialsten Kulturvoraussetzungen seinen persischen Lesern immer noch anziehend bleiben konnte, vgl. z. B., dafs der Zug langsam fährt, ehe er im Bahnhofe still steht; wie die Berliner es anfangen, um von einem Stadtviertel ins andere zu gelangen; dafs man sich auf Stühle setzt u. s. w.

Zur Erläuterung der persischen Vorlagen dienen weiterhin allgemeinere Bemerkungen über das Metrum, von denen z. B. die über den Rubāī (Vierzeiler) (S. 59, 70, 151) hervorgehoben seien. Dafs das Metrum des Avesta nur Silben zählt (S. 6, 44), wird sich vielleicht doch noch einmal als irrig erweisen. S. 69 unten wäre zu bemerken, dafs der charakteristische Anfang der persischen Kassiden schon dem arabischen Muster angehört; auch ist die ganze Terminologie arabisch. Die sprachgeschichtlichen Verhältnisse sind in der erforderlichen Weise dargestellt, wobei aber das Avestische schlankweg als Altpersisch bezeichnet wird, sodafs dann das Altpersische der Keilinschriften Altpersisch im engeren Sinne ist. S. 36 Mitte könnte irreführen; gerade in der persischen Keilschrift kommen keine Ideogramme vor, und es sind ihr auch nicht fremdsprachliche Worte in der Weise wie dem Pehlewi eingefügt. S. 44 wäre es zweckmäfsig gewesen, Pāzend, Pārsī und Uzvārišn zu erwähnen und zu erläutern. —

Das ganze ist naturgemäfs in die alte, mittlere und neuere Litteratur eingeteilt, was ja überdies äufserlich durch zwei grofse Lücken in der litterarischen Überlieferung markiert ist. Im einzelnen ist bis zum Tode Firdausīs und der beiden Asadīs die zeitliche Folge eingehalten, dann aber wird sie aufgegeben und der Stoff in einzelnen Kapiteln nach den verschiedenen Litteraturgattungen behandelt. (Siehe zweites Buch, Kap. II, Schlufs.) Hierunter leidet naturgemäfs, und

---

versmafses (S. 96) ist unzweckmäfsig, weil sie weibliche Reime enthält; das Ohr namentlich dessen, der das Original kennt, wird hierdurch empfindlich verletzt.

[1]) S. 6 flg. wird mifsverständlicherweise nach Gāthās zitiert; es sollte überall Jasna lauten.

[2]) Die irrige Auffassung Schacks vom Dichkān (Horn, S. 86 Anm.) dürfte auf Mohl zurückgehen. Die Sache ist von Rückert in einer einst berühmt gewordenen Rezension über Mohls Schāhnāme richtiggestellt worden.

zwar von der Mitte des elften Jahrhunderts an, der innere Zusammenhang.

Obwohl der Prospekt verheifst, es solle ein Hauptgewicht auf den geographischen Hintergrund und auf die historischen Zusammenhänge gelegt werden, sind doch gerade diese beiden Quellen litterarhistorischen Verständnisses nicht eben häufig ausgenützt. Der geographische Schauplatz wird nicht ganz scharf umrissen; „im Osten das Avesta, im Westen die Keilinschriften der achämenidischen Grofskönige“ (S. X), „die Perser des Westens“ (S. 34) und dergl., das sind Winke, die für den Laien nicht ausreichen. Wo von der mohammedanischen Zeit an „Persien“ zu suchen ist, wird nicht erörtert, und dafs ein solcher Begriff als Staat gar nicht existierte und sich erst spät wieder bildete, ist nicht zu ersehen. Wiederholt ist von den Samaniden die Rede, ohne dafs die nötige Aufklärung über sie gegeben wird. Die historischen Verhältnisse werden bei der Schilderung des äufseren Lebenslaufs der Dichter gelegentlich erkennbar, aber den tieferen Einflüssen des Kulturlebens und der Geschichte auf die Dichtung dürfte noch mehr nachgegangen werden. Die Jahre hätten immer auch in mohammedanischer Ära ausgedrückt werden sollen, da für den Fachmann nur diese Wert hat. Die subjektiv ästhetische Behandlungsweise Horns macht sich gelegentlich in seinen Grundsätzen historischer Kritik bemerkbar. Zarathuschtras Geschichtlichkeit z. B. will ich nicht bestreiten, wohl aber die Beweiskraft des einzigen S. 2 für sie geltend gemachten Arguments: „Er redet persönlich zu uns in seinen uns erhaltenen Gāthās (Liedern), so packend und zugleich so menschlich, wie nur ein Wesen von Fleisch und Bein zu reden vermag“. S. 69 wird als Beweismittel für Priorität der nichtreimenden Beits vor den reimenden anschliefsend an ein zitiertes nichtreimendes Beit hervorgehoben: „Das zweimal kurz nacheinander wiederholte „ich sah“ spricht auch mehr für einen Anfänger“. Damit wäre doch höchstens bewiesen, dafs der Dichter ein Anfänger in einer im übrigen möglicherweise längst ausgebildeten Kunst war. S. 85 heifst es mit Bezug auf die vorher erzählte Sage von Firdausīs Tod: „Die Sage ist nebst ihren weiteren Einzelheiten so poetisch und schön, dafs wir ihr hier nicht mit Zweifeln nahetreten wollen[1])“.

Andrerseits hat der Verf. aber doch für die ästhetische Betrachtungsweise und überhaupt für die litterarische Charakteristik Verdienstliches geleistet. Es seien seine Bemerkungen über Metaphern in früherer und späterer Zeit hervorgehoben (S. 39, 43, 90, 93, 163), über Wortspiele (S. 63), über die Künsteleien (S. 60, 184f., 196) u. a. In mehreren Fällen mufs ich mich allerdings gegen ihn wenden und verbinde damit die Besprechung einer Anzahl der Stellen, die ich anders fasse als Horn. Mit dem Verse S. 6 wird Ahuramazda wegen der Schaffung von Grundlagen der festen Tageseinteilung gepriesen; es ist ja auch gar nicht blofs von der Morgenröte die Rede. Bei dem „hürnenen“ Drachen und „hürnenen“ Menschen (S. 22, 28, 29) wird jeder Leser

[1]) Vgl. „diese Abkehr Firdausīs von seinem Lebenswerke ist zu bedauerlich, als dafs wir bei ihr länger als nötig verweilen wollen“ (S. 109).

an einen mit einer Hornhaut überzogenen denken und naheliegende mythologische Vergleichungen anstellen, die aber haltlos sind, da ganz unsicher ist, was aus Horn ist, und ob das Wort nicht einfach „mit einem Horn versehen“ bedeutet. Die Episode, wie Kersāspa auf dem gelben, giftschwitzenden, eklen Drachen sein Mittagessen kocht, kann man kaum „eine der reizendsten des ganzen Avestas“ (S. 23) nennen, und die gewaltige Stelle, wie der titanenhafte junge Snavidhka den Vorsatz fafst, wenn er grofs ist, die Erde zum Rad, den Himmel zum Wagen zu machen und den guten Geist aus dem Paradies, den bösen aus dem Höllenschlund zu holen und sie vor seinen Wagen zu spannen, die wird man nicht „allerliebst“ und von „üppiger Phantasie“ finden, überhaupt ist doch wohl in dem ganzen nicht „schelmische Art“ und „Humor“ (S. 28f.) sondern Ernst zu sehen. S. 32 ist das apostrophierte Jim' für Jima nicht gut, und es folgt nicht einmal ein Vokal. S. 50 Anm. 1. Aufserdem ist der Schönheitsfleck ein Mittel gegen den bösen Blick. S. 64 hätte bemerkt werden können, dafs es sich um Genitiv-Komposita handelt. S. 70 Z. 12 Statt „nur“ l. „schon“. Wenn Firdausī den Sonnenaufgang so gern und grofsartig schildert, so wird hierzu bemerkt, Chorāsān (die Heimat Firdausīs) bedeute nicht umsonst „Sonnenaufgangsland“ (S. 93), aber der Sinn ist doch einfach „Ostland“. Die persische Poesie wird mit einem Gewande verglichen (S. 132) zur Rechtfertigung der Kleiderphilosophie Kārīs, der gewifs hieran gar nicht gedacht hat. Der Historiker Minhādscheddīn, der sonst, wie Horn bemerkt, so oft er Dschingiz' Namen nennt, gern ein „der Verfluchte“ hinzufügt, soll das Folgende als ein Beispiel der unbeugsamen Gerechtigkeit des Herrschers rühmen: „An kein Weib in ganz Chorāsān und Persien, das einen Mann hatte, würde ein Sterblicher Hand zu legen gewagt haben (weil Dschingiz es verboten hatte). Hatte ein Mongole doch sein Auge auf ein solches geworfen, so tötete er erst ihren Mann, ehe er sie zu sich nahm“ (S. 192). Das ist aber gewifs nicht ernst zu nehmen, sondern Sarkasmus. S. 197 heifst es in der Erklärung eines schwierigen Verses „Weidenfrüchte gibt es nicht“ — ein botanisches Novum. Wenn Kārī singt „Vom Anzug ward noch niemand krank, litt keiner Leid“, so macht Horn (S. 131) darauf aufmerksam, dafs damals wohl noch niemand an Übertragung ansteckender Krankheiten durch getragene Kleider dachte. Beim Aussatz z. B. wird man sich schon in Acht genommen haben.

Nicht selten begegnen interessante Bemerkungen vergleichenden Inhalts, sei es, dafs Beeinflussung konstatiert ist, sei es, dafs Urverwandschaft anzunehmen ist, sei es, dafs unabhängig von einander gleiche Erscheinungen entstanden sein müssen. Es kommen sowohl innerorientalische Beziehungen in Betracht wie Beziehungen zwischen Orient und Occident. Was die Beeinflussungen betrifft, so sei zu S. 38 angemerkt, dafs die Adabbücher nicht eigentlich blofs feines Benehmen und Anstand lehren wollen, sondern feine Bildung. Dafs die vormohammedanischen Beduinen „mit Vorliebe“ persische Geschichten und Märchen gehört haben (S. 46), ist in dieser Allgemeinheit nicht erweislich; wir wissen eben nur von jenem Fall, den Horn anführt. Die ersten Sätze der Einleitung (S. V) gehen zu weit; weniger die persische Litteratur hat diesen Einflufs

auf die Araber hervorgebracht, es waren arabisch schreibende Perser. Bei Zarathuschtra hätte wegen der Aktualität ein Wort darüber gesagt werden können, wieviel oder vielmehr wie wenig Nietzsche ihm verdankt. Manche Vergleichungen des Verfassers reizen doch zum Widerspruch. Nur ein geringer Teil des Avesta, sagt er S. 1, sei litteraturgeschichtlich verwertbar, „wie so zahlreiche ganze Schriften des alten Testaments." Und von den rituellen Partien des Vendidād heifst es S. 33: „Litteraturgeschichtlich sind sie aber darum ebensowenig wie der jüdische Pentateuch oder das deutsche Bürgerliche Gesetzbuch." Ich finde grofse Teile des Pentateuchs sogar in hohem Grade „litteraturgeschichtlich". Die Bezeichnung der Gāthās als „Zoroasters Psalmen" sei nicht glücklich gewählt (S. 7), weil mit den Schöpfungen der jüdischen Psalmisten der Begriff der höchsten poetischen Vollendung in Ausdruck wie Form untrennbar verbunden sei. Allein es kommt auf das Genre an, nicht auf die Qualität, ganz wie bei den biblischen Psalmen selbst. S. 68 liegt das Naive an dem Verse des Claudius in dem Hut, den Tressen und dem Klinker. Entbehrlich wäre die „der Kuriosität halber" hingesetzte grofse Anm. 1, S. 53, sowie die lange Vergleichung mit einem Passus von Stefan George nebst Kommentar Richard M. Meyers S. 53, die überdies nur bestimmt ist zu zeigen, wie es im Persischen nicht ist. „Wenn er mit dem Schwerte nach vorwärts schlug, so tötete er zehn Feinde, und wenn er es zurückzog elf" heifst es S. 39 — „sieben auf einen Streich ist dem Perser zu bescheiden" bemerkt Horn dazu. S. 57 heifst es: „Wir nennen einen Liebling unseren ‚Augapfel', der Perser tut es nicht unter dem ‚Weltauge'." Die Übertreibung ist nur scheinbar, denn das tertium comparationis ist in diesen beiden Vergleichen ganz verschieden. Horns Vergleichungen sind recht belehrend, manchmal aber doch allzu belehrend. Zum persischen „Weinvernichter" erinnert er S. 75 an den Studentischen „Biermörder" (bei Scheffel übrigens „Weinvertilger"). „Die sieben Bilder (= Schönheiten)" nennt sich ein Werk Nizāmīs — „wie man auch im Deutschen etwas Schönes als ‚wie gemalt' bezeichnet" (S. 183). Die Scherze über Pindār-Pindar (S. 114) und über die Schīrīnīs (S. 178) stören.

Warum stöfst man in einem Werke, das so viel Freude am Poetischen bekundet, öfters auf Bemerkungen, bei denen man, um mich eines persischen Ausdrucks zu bedienen, den Nagel der Verwunderung mit dem Zahne der Überraschung benagen wird? Auch ist gelegentlich der Ausdruck inadaequat. S. 6 wird das tiefe sittliche Gefühl, der Glaubensmut, die Erhabenheit des ethischen Standpunkts in den Gāthās gerühmt. Poesie aber seien sie nicht oder doch nur eine recht — hausbackene. Das reimt sich nicht. S. 64 heifst es: „Der Dichter [sic] mufste auch damals mit dem Könige gehen; in höfischer Stellung konnte er am ehesten sein Dasein behaglich gestalten", womit dem Gedanken eine profanierende Wendung gegeben ist. „Neben der Kunstlyrik ist immer auch die dialektische Dichtung gepflegt worden" (S. 144) statt Dialektdichtung. Der Stil bedürfte der Nachfeilung. Möge sich in nicht allzu ferner Zeit Gelegenheit hierzu finden, denn dem zweckdienlichen und leicht zu lesenden Buche ist ein Publikum zu wünschen.

Von Brockelmann, dem Verfasser des arabischen Teils, besitzen wir bereits eine arabische Litteraturgeschichte, ausführlicher und mehr für gelehrte Zwecke, aber doch für jeden, der Ergänzungen zu dem hier vorliegenden Werke wünscht, ohne irgendwelche Schwierigkeit benutzbar. Programmatisch erklärt er S. III, sich nicht auf Poesie und Kunstprosa beschränken, sondern das gesamte Schrifttum behandeln zu wollen, und er hat das auch gehalten. Man bekommt auf diese Weise ein anschauliches Bild vom Geistesleben der arabisch schreibenden Mohammedaner überhaupt, ja der Rahmen der Litteraturgeschichte, diese auch im weitesten Sinn genommen, wird gelegentlich gesprengt, und das Buch droht zu einer förmlichen Geschichte der Wissenschaften bei den Arabern auszuwachsen, man sehe z. B. den ersten und zweiten Absatz S. 125, den zweiten Absatz S. 128, den unteren Absatz S. 138, S. 187 zweite Hälfte. Eingehend ist auch das rein Biographische behandelt, manchmal überwuchert es, und den dei minorum gentium ist dabei mehr Raum gegönnt als sie verdienen, oder wir erhalten nur die bisweilen eine halbe Seite grofse Biographie und erfahren nichts über die litterarischen Leistungen, vgl. S. 147 (ibn Muqarrab), S. 160 (Usāma), S. 162 (Omāra), S. 168 (Jāqūt, viel zu wenig zur Charakterisierung seines Werks), S. 257 (Abdelkader), ebenda Danfodiu. Überhaupt bin ich in Bezug auf das Wissenswürdige manchmal andrer Meinung als der Verfasser. Im ganzen ist aber doch der kolossale Stoff mit Takt gesichtet und mit fester Hand disponiert. S. 55 und 57 ist die Kapiteleinteilung zerstückelt, S. 86 ist sie ebenfalls nicht gegründet. Jedem der acht Bücher des Werkes, öfters auch den einzelnen Kapiteln, gehen Bemerkungen voran, die an sich schon lesenswert sind und über die geschichtlichen und Kulturverhältnisse in klarer Weise orientieren; überhaupt ist der geschichtliche Zusammenhang im Auge behalten.

Leider hat der Verfasser viel weniger Übersetzungsproben beigegeben als Horn; auch hätte ich die Titelangaben von Übersetzungen reichlicher gewünscht, z. B. zu S. 29 Dérenbourgs Nābigha, S. 41 hätte doch wenigstens eine Koranübersetzung genannt werden sollen, S. 113 ibn Chordādhbeh und Qudāma, S. 171 die Trumppsche Übersetzung, ebenso S. 213, wo auch der französische ibn Batūta zu nennen wäre u. a. Ferner wären wegen der Schwierigkeit des Verständnisses öfters Erklärungen zu den Übersetzungen erforderlich. S. 8, in dem Gedichte Jezīds, wird der Leser an ein Stiergefecht denken; aber es ist vom Wildstier die Rede. S. 9 ist Dämpfen des Feuers vor dem nächtigen Gast = Vermeiden von ihm gesehen und aufgesucht zu werden; S. 18 Mitte wird niemand „feucht an Händen" richtig verstehen, auch „dürr an Lenden" bedarf der Erläuterung; S. 19 wird „des Weins Verbot" nicht verstanden werden, ebenso „beim Haus" S. 25 u. s. w. In der Transskription finden sich anfangs einige Ungleichmäfsigkeiten, wie Hātem und ben, wofür es später Hātim und ibn heifsen würde; Medīna heifst bald so bald el Medīna; S. 60 mufs es ez Zubair heifsen.

Einiges von dem, was ich sonst noch zu bemerken habe, Verbesserungen und Ergänzungen, folge nun anschliefsend an den Gang der Brockelmannschen Darstellung.

S. 2, Z. 7. Nicht nur im Westen und Süden; im dritten Absatz rektifiziert sich das auch. — S. 3. Auch südarabische Dichter reden die arabische Gemeinsprache. — S. 4, Z. 8 fehlte der Hinweis auf die Diphthonge und Längen. Dafs es im Arabischen keine Zeitstufen (es heifst mifsverständlich Zeitformen) gebe, ist nicht ganz zutreffend. — S. 11. Die Bezeichnung Reimprosa sollte in diesem Falle nicht gebraucht werden, da die Form metrisch ist. Wirkliche Reimprosa kommt in den späteren Stücken des Koran vor. — S. 12. Dafs die Überlieferung der Reihenfolge der Qasīdenteile fast stets im Schwanken sei, kann man nicht behaupten. Es sind wohl die einzelnen Verse gemeint. — S. 16. Wenn mit der Bezeichnung „Volkslied“ ein Gegensatz der hudheilitischen Lieder zu denen anderer Dichter bezeichnet werden soll, so kann man dem nicht beipflichten. Sie bewegen sich meist nicht gerade im grofsen Qasīdenton, wie so viele andere Gedichte, aber das Volkslied haben wir uns doch wieder anders zu denken; vgl. S. 11ff. — S. 24 mufs es immer Orwa statt Omar lauten. — S. 39. Dafs das religiöse Gefühl bei den Stämmen der Wüste niemals sehr tief gewesen, sowie die darauf folgende Begründung hierfür, ist eine pure Vermutung. — S. 40. In Mekka gab es weder Judentum noch Christentum; auf die grofsen dortigen Märkte können allerdings auch Juden und Christen gekommen sein. — S. 40 unten scheinen die Einwirkungen der sozialen Verhältnisse in Mekka unterschätzt und darum übergangen und S. 41 wäre denn auch zu bemerken, dafs sich die vornehmen Mekkaner persönlich getroffen fühlten. — S. 46. Nicht er erklärt sich den Widerstand seiner Landsleute, sondern er erklärt seinen Landsleuten, mit welchem Recht er ihnen die Strafe für ihren Widerstand prophezeit. — S. 48. Dafs sich die späteren Offenbarungen Mohammeds mit den mekkanischen in ästhetischer Beziehung kaum vergleichen lassen, ist milde geurteilt. — S. 49. Dafs Othmāns Koranredaktion widerspruchslose Anerkennung fand, trifft gerade für Kūfa nicht zu. — S. 59 ist die Kraft des Glaubens in den Eroberungskriegen überschätzt. Ferner ist beachtenswert, dafs nicht nur damals, sondern auch später die dichterische Phantasie durch die grofsen Ereignisse der Eroberungskriege nicht zu grofsen neuen Taten angeregt wurde. — S. 61. Der mohammedanische Staat war schon vom Tode Mohammeds an keine Theokratie mehr. — S. 62. Dafs die Liebeslyrik in alter Zeit ein kümmerliches Dasein geführt hatte, ist zu viel gesagt. — S. 78, Z. 15f. ist geeignet, den in der Omajjadenzeit vollzogenen Fortschritt als zu grofs erscheinen zu lassen. — S. 96, letzte Z. lies 757. Auf derselben Seite ist der Vergleich zwischen den Schicksalen der Werke Rōzbihs und Lāhiqīs zum mindesten mifsverständlich, denn L.s Arbeiten fallen später als die R.s. — S. 108. Ja‘qūbīs Interesse für griechische Schriftsteller und seine Auszüge aus ihnen waren zu erwähnen. Tabarī als Litterat hätte ausführlicher geschildert werden sollen[1]), um so mehr als seine Arbeitsweise so typisch für einen grofsen Teil der arabischen Geschichtsschreibung ist: Das Vergnügen

[1]) Man vergleiche damit, wie eingehend Ibn Qotaibas Handbuch S. 120 unten analysiert ist.

an Kleinigkeiten, namentlich anekdotenhaften, an prosaischen und poetischen Ergüssen der handelnd auftretenden Personen u. s. w. Z. 10 v. u. lies 838; hernach ist offenbar etwas ausgefallen, 310 ist Todesjahr. S. 111 unten lies Eutychius. S. 113. Welche Aufgaben damals ein Beamter des Postamts hatte, werden nur wenige Leser wissen. Er war zugleich politischer Agent und Berichterstatter. Ibn Chordādhbehs Werk enthält auch Angaben über Geschichte und Produkte der Länder. Auch Qudāma war Verwaltungsbeamter. — S. 114 (vgl. 144). Bei al Maqdisī ist deutlich zu sehen, wie er in Kunstprosa zu reden anhebt, sobald er begeistert wird oder an einen bedeutsamen Gegenstand kommt. — S. 121, Z. 6, „stilistisch“ ist nicht genau; der gröfste Teil des Buches ist lexikographisch und orthoepisch. — S. 167, Z. 9, lies 1038. Al Bīrūnī schrieb übrigens eine ganze Anzahl von Werken über Indien. — S. 168. „Von alidischen Eltern“ wird der Leser nicht verstehen oder mifsverstehen. Es ist gemeint, dafs die Familie ihren Stammbaum auf Alī und Fātima, die Tochter des Propheten zurückführte (daher hiefs er auch Scherīf). Bemerkenswerter aber wäre, dafs er aus einer Fürstenfamilie stammte, die über Malaga regiert hatte. Auch über die Art, wie das Werk zustande kam, hätte etwas erzählt werden dürfen, und gewifs hätte es die Leser interessiert zu erfahren, dafs auch deutsche Städte, z. B. Speier, Frankfurt a. M., Basel, Ulm besprochen sind. Das Gleiche gilt für Qazwīnī. — S. 194. Die grofse litterarische Produktion der Benū Hilāl ist kaum erkennbar gestreift. — S. 219. Schirbīnī war selbst Fellache. — S. 220. Maqqarī liefs sich auf der Rückkehr von Mekka in Kairo nieder. — S. 223, Z. 5 lies 1069 statt 1059. Gerade das Werk über die Gelehrten seiner Zeit soll Chafādschīs Ruf begründet haben. — S. 330 Mitte. Auch die auf rein arabischem Boden entstandene und gewachsene wahhabitische Bewegung hat bei all ihrer Heftigkeit doch das litterarische Leben nur oberflächlich und nur auf beschränktem Gebiet in Erregung versetzt und bezog sich mehr auf Dinge des Handelns als des Denkens. — S. 241. Es hätte erwähnt werden dürfen, dafs die Einführung der Buchdruckerei im Orient auch der abendländischen orientalistischen Wissenschaft zum Vorteil ausschlug. Zahlreiche wichtige Werke der arabischen Litteratur liegen uns nur in orientalischen Drucken vor, ich nenne z. B. das aus 10 Doppelbänden bestehende Kitāb alagānī (Liederbuch, Br. S. 110 unten). Ferner die grofsen Wörterbücher Tādsch al Arūs und Lisān al Arab, die nicht nur eine wichtige lexikographische Quelle bilden, sondern auch wegen der ungeheuren Anzahl von Belegstellen aus Dichtern ein philologisches Hilfsmittel für Feststellung des Textes von Gedichten sind u. s. w. Es gibt freilich auch spottbillige Nachdrucke abendländischer Ausgaben. — S. 243 unten. Othmān Ǵalāl ist nicht in Kairo geboren; erst nach der Geburt O.s zog sein Vater dorthin. S. 244. Schon die Bearbeitung der Komödien erfolgte nicht in der ganz reinen Umgangssprache. Z. 10 v. u. lies 1307. — S. 246. Über das Hauptwerk Alī Paschas wird geklagt. Er mufs trotz seines Bestrebens, mit den Mitteln europäischer Wissenschaft zu arbeiten, doch auf dem Gebiete der Topographie und Geschichtsschreibung recht unkritisch gewesen sein. — S. 247 Mitte. In Verbindung

mit Mīchā'īl Sabbāgh hätte Boktors gedacht werden sollen. — S. 248 unten. Aus der Übersetzung sind die Reimverhältnisse nur ganz unvollkommen zu ersehen. Es haben nämlich je die drei ersten Verse einer Strophe den der Strophe eigenen Sonderreim, während je die vierten Verse durchgehenden gemeinsamen Reim haben. — S. 251 Mitte. Die Mache und der Gedankenkreis sind grofsenteils noch die gleichen wie in alter Zeit, aber einen Vergleich mit den altarabischen Gedichten können diese Produkte nicht aushalten.

Freiburg i. B., 15. Oktober 1902.

H. Reckendorf.

Geschichte von Sul und Schumul, unbekannte Erzählung aus tausend und einer Nacht. Nach dem Tübinger Unikum herausgegeben von *Dr. C. F. SEYBOLD*, o. ö. Professor der semitischen Sprachen an der Universität Tübingen. Mit Handschrift-Faksimile. Leipzig, Verlag von M. Spirgatis, 1902, XVII u. *104 S.* Preis 9 Mark. *Dasselbe.* Aus dem Arabischen übersetzt von demselben. Ebenda. VII u. 94 S. Preis 5 Mark.

[Es war einmal ein Jüngling namens Sūl, ein Angehöriger des jemenischen Stammes der Benū Sad, schön von Gestalt, klug, beredt und von guter Erziehung. Der liebte seit seiner Kindheit seine Kusine Schumūl, die strahlender als Sonne und Mond war und einer Paradiesesjungfrau glich, und fand Gegenliebe. Herangewachsen freite er um sie, und sie wurde ihm angetraut. Als sie aber in sein Zelt geleitet wurde, war sie mit einem Mal verschwunden. Im Traum erschien sie ihm in schwarzer klösterlicher Tracht und forderte ihn auf, sie zu suchen und zu befreien. Da verliefs er Eltern, Verwandte und Behaglichkeit des Lebens,] um rastlos bei Tag und Nacht durch weitgedehnte Wüsten und rauhe Gebirge zu ziehen, von Jemen bis zum Eufrat, nach Haleb, Damaskus und Ägypten. Wo er an eine der zahlreichen Klausen kam, die es im Morgenlande gab, da klopfte er an und beschwor die Klausner bei allem, was ihnen heilig war, ihm Auskunft über die Sonne seines Lebens zu geben, aber niemand wufste Genaueres über ihren Verbleib, ja man tadelte ihn vielfach wegen seines zwecklosen Herumirrens und mafslosen Liebesschmerzes und ermahnte ihn, in seine Heimat zurückzukehren. Allein er liefs sich nicht irre machen, sondern wanderte immer weiter in ein Leben voller Entbehrungen und Gefahren, gepeinigt von brennendem Liebesschmerz, Ströme von Tränen vergiefsend; selbst die prangende Landschaft von Damaskus erweckte ihm blofs Sehnsucht nach der Geliebten und Heimweh. Nur soviel war zu vermuten, dafs Schumūl von einem Dämon geraubt und an einen unzugänglichen Ort verbracht sei. Endlich gelangte er zu einem jener Männer, die die wunderbare Gabe besitzen, über jeden abhanden gekommenen Gegenstand

Auskunft geben zu können. Es war ein milder Greis, der mit dem abgehärmten Jüngling Mitleid empfand und Rat zu schaffen versprach. Er brach mit Sūl auf und fuhr mit ihm übers Meer nach Indien, wo er Sūl auf die Schulter nahm und ihn im Fluge durch die Luft trug, so dafs Sūl die Engel im Himmel Loblieder singen hören konnte. Bei der Residenz des Zauberkönigs liefsen sie sich nieder und wurden mit grofsen Ehren empfangen. Der Zauberkönig stellte zunächst durch ausgesandte Geister fest, dafs Nehhāda, eine Dämonin von wunderbarer Schönheit, es war, die Schumūl gefangen hielt. Darauf gab er dem Sūl ein Schreiben an den Dämonenkönig Abū Morra Iblīs — Allāh verfluche ihn — und liefs ihn von einem seiner dienstbaren Geister durch die Luft gen Osten zum Berg des Höllentals tragen, wo der Dämonenkönig residierte. Der sah sich durch Sūls Frömmigkeit gezwungen, Nehhāda zur Herausgabe Schumūls zu veranlassen. Nehhādas Herz war nämlich in Liebe zu Sūl entbrannt. Selbst die Hand von Dämonenkönigen hatte sie ausgeschlagen, denn Sūl war ja auch aus edlem Geschlecht, und in ihren Augen waren die Menschen trefflicher als die Dämonen; da sie aber nicht hoffen konnte Sūls Liebe zu gewinnen, so hatte sie ihm seine Schumūl durch einen ihrer Geister entführen lassen. Als jetzt Schumūl wieder herbeigebracht wurde — welch rührendes Wiedersehen mit Sūl gab es da! Sie durfte ihm nun für immer angehören. Allerdings mufste Sūl auf den Rat des Iblīs — Allāh verfluche ihn — auch die Nehhāda heiraten, denn sonst hätte ihn Nehhāda am Ende samt der Schumūl aus Eifersucht vernichtet. Nehhāda, die ihm einmal in jedem Monat angehören durfte, schenkte ihm einen Sohn und eine Tochter, Schumūl zwei Söhne.

Dies der Inhalt der von Seybold in einer Tübinger Handschrift aus dem vierzehnten Jahrhundert aufgefundenen bisher unbekannten Geschichte, mit der die kluge Schehrāzād den König mehrere Tage hinhielt. Freilich fehlen die ersten 34 Blätter der Handschrift, wohl der ältesten von 1001 Nacht, die es gibt, indes läfst sich der Anfang aus dem weiteren Verlaufe mit Leichtigkeit zusammenstellen. Auch die sonstigen Lücken sind nicht empfindlich. Wenn der Herausgeber syrisches Lokalkolorit in unserer Erzählung findet, so stimme ich ihm bei. Eine solche Herkunft ist, worauf gleichfalls der Herausgeber schon hinweist, insofern von Interesse, als wir bisher Erzählungen aus 1001 Nacht zwar auf arischem Boden (hier die älteste Schicht) sowie in Bagdad und Kairo lokalisieren konnten, aber nicht in Syrien. Übrigens ist ja nicht ausgeschlossen, dafs auch aufsersyrische Züge eingearbeitet sind; die Episode von dem durchtriebenen Dieb — sie ist wie die anderen Episoden in der obigen Inhaltsangabe weggelassen — gemahnt an ägyptische Stücke. Grofsen Wert hat die Erzählung an sich nicht. Der Anfang unseres Torsos, wo Sūl von Klause zu Klause zieht und mit den Einsiedlern prosaische und poetische Zwiesprache hält, ist recht monoton. Die Episoden sind zum Teil frischer erzählt. Die Lösung des Knotens ist ziemlich spannend und erfolgt Schlag auf Schlag.

Obwohl die Handschrift schön und sorgfältig ist, bedurfte der Text doch oft der Nachhilfe seitens des sachkundigen Herausgebers. Es

wäre zweckmäfsig gewesen für die Paginierung des arabischen T orientalische Zahlen zu wählen, wie das auch sonst vielfach üblich Die Übersetzung ist, obwohl sie sich ziemlich genau an das Orig hält[1]), lesbar und von poetischer Färbung. Die zahlreichen eingestreu Verse sind in Prosa wiedergegeben, doch hat Seybold, wo es sich ger machte, jambischen Rythmus angeschlagen, auch da und dort du Apostroph den Hiatus vermieden.

In einer Anzahl von Fällen weiche ich hinsichtlich der Tex gestaltung und Übersetzung vom Herrn Herausgeber ab. Die Zahlen ge die Seiten und Zeilen der deutschen Übersetzung an; die des arabisc Originals sind in Klammern beigefügt. 3,1 (2,14). Seybold hebt Schwierigkeit, indem er *ġarām* mit „Liebesseligkeit" wiedergibt, al es ist immer „Liebesschmerz". Ich möchte vorschlagen *ḥilfa* statt *ch* zu lesen „dem Liebesschmerz verbündet" = „in Liebesschmerz"; vgl. die Gebrauch auch bei unserem Autor 18,10 (19,10). — 4,7 (3,15). Statt der Spitze einer Klausnerei" wohl eher: „hoch oben auf einer Klausner Dafs der Klausner hoch wohnt, wird in dieser Geschichte öfters erwä — 4,4 v. u. (4,8). „Du Klausner" statt „als K." — 6,12 (6,3) „und (scil. Jesus) ihn (den Toten) anredete". — 9,19 (9,4). Statt „mir ei Mond" lies „einen Mond von mir". — 9,22 (9,5). Statt „ich war g Aug und Ohr für sie" vielleicht „sie war mir so teuer wie Gehör Gesicht". — 10,13 (9 ult.). Ich schlage vor „nach einem Mond — der ist vollkommen — einem von menschlicher Herkunft" (l. *mansū* im Genitiv). — 10,5 v. u. (10,12). Statt „in Verlegenheit kam" e „darüber betroffen war". — 11,9 (10,15). Es ist nicht wohl „Pflanz kost" in unserem Sinne, wozu auch die Antwort des Klausners ni passen würde, sondern „Futter"; der Gegensatz ist menschenwürd Nahrung. — 11,6 (10,18). Statt „wenn du dich über meine Kost zu klagen hast" lies „wenn du über meine Kost im Zweifel bist" *(schāk* steht da, nicht *schākijan!!)*, vgl. 10,3 v. u.: „es ist in meinem Essen Trinken nichts Zweifelhaftes". — 11,17 (11,6). Statt „hob die Tafel a lieber „hob das Tischchen weg". — 13,7 (13,10). Statt „Unwissenh lieber „Roheit". — 14,14 (14,16). „Und mache dir jetzt keine tadeln Vorwürfe". Sollte er wirklich an eventuelle Vorwürfe wegen Liebesschmerzes denken? Auch heifst *talawwama* „warten", „v weilen", s. Nöldeke zu *Mo'all. 'Ant. 3.* Vielleicht ist es zu verste wie *ṣabara 'an* „mit Fassung auf etwas verzichten" (z. B. *Delectus* 18, also „und lasse jetzt nicht von dir". — 15,11 v. u. (16,10). „Da die Hände an die Füfse gebunden sind". — 17,4 v. u. (19,2a). G keinen passenden Parallelismus zur anderen Vershälfte. Ich schlage *zaffa* „trabt", „hüpft lebhaft" zu lesen, und *elḥasūdu minnī* = *ḥasūd* fassen, wie häufig, also „meiner Neider Herz hüpft lebhaft (vor Schad freude)". — 18,10 (19,10). „Schwindsucht" ist mifsverständlich, lie daher „Dahinschwinden". — 21,4 (22,8) „da mufste ich an Wo

---

[1]) Hin und wieder scheint mir ohne Not frei übersetzt zu sein, wobei geleg lich die Farbe des Originals leidet, so (die Zahlen beziehen sich auf die deut Übersetzung) S. 4,4. 12. 13 („bis zum Wälzen") 7,15. 17,5 v. u. 61,8. 86,10. 16. u

sitze Schmūls denken“. — 22,3 v. u. (24,4). L. „bei der Religion, die im Evangelium geoffenbart wurde“ *dinī* = *dīnin*. Dafs 23,1 fast dasselbe gesagt wird, steht nicht im Wege. — 23,15 v. u. (24,17) würde ich doch „und meiner Religion“ vorziehen. — 28,4 v. u. (30,15). Statt „dumme“ lieber „rohe“. — 37,9 v. u. (41,4). Dürfte zu übersetzen sein „nun, so sind deinesgleichen Leute, die die Art und Weise der Araber gering achten (vgl. S. 38 Mitte). — 42,15 v. u. (46,11). Lieber „willst du der Sch. Nachricht von mir bringen?“ vgl. 50 Mitte (55,17). — 45,4 (49,9b). „Der Tage Last“ könnte mifsverstanden werden; eher „der helle Tag“ (für ihn wird es nie Schlafenszeit). — 46,7 v. u. (51,8) lies wohl „den Schrecken des jüngsten Tages an ihm erblickte“. — 47,18 v. u. (52,6). „Muhalhil wollte einen Zweikampf ausfechten, da gewahrte er einen Ritter, der vom rechten Flügel vorgetreten war“. Im folgenden verlangt der Zusammenhang, dafs er den linken Flügel auf den rechten wirft. — 53,9 (58,18). Statt „verstohlen“ wohl „vor Beschämung“, vgl. Hudh. 160,2. — 55 ult. (61 ult.). *Qaṣab* ist die Lanze, mit der der Kampf zu beginnen pflegt; sie kommt auch in dem folgenden Gedicht vor. — 56,2 (62,1). Deutlicher „und den, der dem Untergange naht“, nämlich dich; höhnische Anspielung auf 55,12 (61,7). — 59,8 (65,14) „zur Tageszeit“ bleibt in der betreffenden arabischen Redensart am besten unübersetzt; *sā'atan min annahāri* kurz „einmal“. — 60,13 (66,17) lies „den zur Tränke stürzenden Geiern“. — 63,9 (69,18). Wenn *'alaikum* in der Handschrift steht, kann es bleiben, und es wäre zu übersetzen „am Tag, da ich für euch kämpfte“; so sagt man auch *dāfa'a 'alā* „einen verteidigen“. — 64,4 v. u. (71,11) „über dem es leuchtete“ (Impersonale). — 66,10 (72,17). Eher „und klagen über ein Geschick, bei dem die Klageweiber keinen Überdrufs bekommen“. — 67,3 (73,17). Könnte auch lauten „die Verständigen bewähren sich eben“. — 75 Mitte (83,5) lies *lā inqiṭā'a* „es nimmt kein Ende“ = „es will mir nicht aus dem Sinn“. — 76,10 (84,3) „Abendlandes“ nicht in unserem Sinne; es ist das westlichere Morgenland. — 78,21 (87,2). Statt „bordiert“ wohl „gepolstert“, vgl. Mez, Abūl Qāsim S. XXXVII. — 84,6 (93,6). Statt „Gerächt . .“ lies „und hat dem Gegner Schadenfreude durch mich verschafft“, vgl. Korān 7,149. — 86,23 (96,2) „ein abtrünniger Dschinnenifrīt“. — 87,3 (96,9) lies „hat mich nicht gescheut ... noch erlangt .... noch geschlürft“, vgl. 94,2 (103,15). — 87,12 v. u. (97,1). Statt „seit“ lies „da“ — 88,9 (97,12). Statt „an jedem fernen Schlofs“ *(qaṣrin)* lies „über jede ferne Einöde“ *(qafrin)*; vgl. die Verse 17,6 v. u. (19,1). 86,8 v. u. (96,4). — 83 ult. (98,6) „ich starb vor Denken an ihn“, ähnlich z. B. 1 ult. (1,12). 10,11 (9,2 v. u.) etc. — 89,4 (98,8). Vielleicht „lädt mir durch ihn unaufhörlich Schweres auf“. — 89,11 (98,12) lies „Du, wer immer du mich tadelst und mein Peiniger bist, lafs mir die Entschuldigung für die Liebe zu ihm gelten“. — 89,11 v. u. (98,20). Für „ihn ganz“ *(alkulla)* vielleicht „das Herz“ *(alqalba)*. — 90,5 (99,9) „so tröste das (= dein) Herz über mich; sei nicht eigensinnig“. —

Schliefslich noch einiges, was nur für den Arabisten bestimmt ist; die Seitenzahlen sind hier die des arabischen Textes. 17,7 Kommentar.

Der Gebrauch ist wie *ratlun zeitun.* — 18,7. *fa'atruk* mit vokalisiertem Elif. — 77,19. *liqalbi* der Hdschr. ist nur Dittographie, beziehungsweise fehlerhafter Ersatz für das hinzuzufügende — *ni.* — 85,1. Für *wataraḳahu* lies wohl *waṭarahahu*, vgl. 89,15. — 86,16 Kommentar. *Lamma 'an* schon im Koran, bei Nāb., Zuheir u. a. — 86 ult. L. *al'iwān.* — 93,2. L. *muḥammad.*

Freiburg i. B., April 1903. Reckendorf.

HERMANN REICH: Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Erster Band, erster Teil: *Theorie des Mimus.* Zweiter Teil: *Entwicklungsgeschichte des Mimus.* Berlin, Weidmann, 1903, 900 S. (Dazu eine grofse Tafel, welche die Entwicklung und Wanderung des Mimus veranschaulicht.)

Der Verf. beginnt mit der Theorie des Mimus; ihr folgt die Entwicklungsgeschichte, die zunächst bis zu Philistion geführt wird, über den Sueton berichtet: *Philistion mimographus natione Magnesius Asianus clarus habetur Romae a.* 759—761.

Dieser Philistion schuf die *„Hypothesis"*, das grofse biologische Schauspiel, das herrschende Drama des griechisch-römischen Weltreichs. Dann untersucht der Verf. die Einwirkung des Mimus auf den Orient (Karagöz, indisches Drama) und Occident, mit Einschlufs von Shakespeare. Der zweite Band soll vornehmlich von der Einwirkung des Mimus auf die antike und die Welt-Litteratur handeln, soweit sie nicht dramatisch ist, insbesondere auf Satire, bukolischen und biologischen Roman, Novelle, Brief.

Die Art und der Umfang der Aufgabe erregen Sympathie. Freilich müssen auch hier tausend Steinchen zusammengesucht und gesetzt werden, um ein Mosaikbild der Vergangenheit zu erhalten. Aber teils wird dies durch die ausgedehnte Gelehrsamkeit des Verf.'s anziehend, teils wird die Arbeit durch die sie treibenden Überlegungen über den beschränkten rein philologischen Kreis hinausgehoben. Denn schliefslich hat die Philologie doch nur Wert als Teil der Anthropologie; nicht der Anthropologie, die mit Vorliebe bei den „Naturvölkern" und deren nicht selten schalen und gleichgültigen Hervorbringungen — denn sie sind ja auch Menschen — herumsucht, sondern derjenigen, welche zwar wehmütig-bescheiden bekennt, dafs ihr der rechte Sinn für Feuersteinstückchen und muffige Topfscherben fehlt, aber welche uns eine Gesamtanschauung des menschlichen Wesens geben will, indem sie alles, was wir vom Menschen und seiner Geschichte wissen, zusammenfafst. Denn das ist ja doch mit unerläfslich, wenn wir uns eine Weltanschauung bilden wollen. Diese luxuriöse Bemühung können wir einmal nicht lassen, wenn auch zu ihrer Vollendung noch hinzukommen mufs, dafs wir mindestens eine Biographie unseres trotz gelegentlicher Eruptionen

so geduldigen Planeten anstreben und das Ganze durch Philosophie abschliefsen — in dem freilich etwas seltsamen Vertrauen auf unsere Vernunft, d. h. darauf, dafs wir mikroskopische Subjekt-Objekte des ungeheuren Universums dieses Ungeheuer begreifen, dafs im Phosphoreszieren unseres Hirns die Klarheit entsteht, welche uns die Welt noch über Sonnen- und Sternenlicht hinaus erhellt.

Bei der geschichtlichen Untersuchung des Verf.'s werden wir also nach zweierlei ausspähen: ob die Verbindungen, die er uns darstellt, überzeugend sind und ob die Zahl des auf der Erde im Gebiet des geistigen Lebens Erfundenen durch die Anschauung des Verf.'s vermindert wird oder nicht; ob die Menschen spontan erfinden und schaffen, oder ob ihre Erfindungen wandern und mit Vorliebe entlehnt werden. Darüber wollen ja auch zum grofsen Teil die Anthropologen sich und uns aufklären. Ist z. B. der Ackerbau nur einmal erfunden (im Tiefland zwischen Euphrat und Tigris), oder öfter? Sind Geräte und Waffen, die sich ähnlich sehen, Original oder entlehnt? Sind die Formen der Kultur durch Entlehnung oder von Natur ähnlich?

Bei all diesen Fragen gibt es natürlich gar keinen Unterschied zwischen historischer und psychologischer Methode. Denn besonders auf dem Gebiet des geistigen Lebens kann alles Historische nur psychologisch begriffen werden, das Verständnis ist ein empiristisch-psychologisches, sodafs wir eine historische Tatsache erst dann als solche ansprechen können, wenn sie uns auch psychologisch wahrscheinlich ist.

Die Grundanschauung des Verf.'s ist nun diese: aus dem mimischen Tanz entsteht hier, in der griechisch-italischen Welt, der Mimus, bis zur alexandrinischen, griechisch-römischen und byzantinischen Hypothesis. Diese wächst weiter nach dem Orient zum türkisch-persischen, indischen und andern Mimus, nach dem Occident zu Mimus-Darstellungen im Mittelalter in Italien, Spanien, Frankreich, England, Deutschland. Nach der Einnahme von Konstantinopel durch die Türken gehen nicht nur die Gelehrten, sondern auch die Mimen und ihre Genossen nach dem Westen.

Zur Beantwortung der Frage, ob an diesen so weit von einander getrennten Stellen der Mimus entlehnt oder original ist, achtet der Verf. natürlich genau auf den Inhalt, die Personen, die Form der Darstellung. Mitunter scheint er unmöglich auf dem Boden gewachsen, wo wir ihn antreffen; oder es sind scenische Gewohnheiten da, die wir gerade im Ursprungslande finden und deren Ausbildung an anderen Stellen nicht rekonstruierbar oder glaublich ist.

Die Motive des Mimus überhaupt, der Nerv seines Ursprungs und seiner Ausübung, sind freilich allgemein menschlich: er soll wie Balsam alle Schmerzen lindern (645), er ist ein Trostmittel gegen die Trübsal des Lebens (426); die humoristische Betrachtung des Lebens hat von jeher sogar dem Proletarier „alle Bitterkeit und allen Pessimismus fern gehalten“; da er sich von der Not des Lebens nicht wirklich befreien kann, so überwindet er sie, indem er sie verspottet (26).

Diese Anschauung ist so richtig, dafs sie uns zur Vorsicht mahnt; denn wenn diese Neigung ungefähr allgemein menschlich ist, so ist sehr

wahrscheinlich, dafs sie sich Luft macht, auch ohne Belehrung aus der Fremde (vgl. 562).

So fragen wir nun zuerst: was ist Mimus, wodurch unterscheidet er sich von Mimesis, wie und wo ist er entstanden, wie hat er sich in verschiedenen Arten (282) entwickelt.

Mimus scheinen gewisse dramatische Darstellungen deswegen genannt worden zu sein, weil sie besonders realistisch das Leben und die Sitten nachahmten, Biologie und Ethologie waren (19. 504), was das eigentliche Drama nicht in demselben Grade tat. Er wird vom Nachahmen der Nachahmer genannt, als ob er allein nachahmte, während doch andere Gedichte und sonstige Darstellungen dasselbe tun. Wort und Begriff ist aber zuerst in Sicilien geprägt worden (234. 260) und galt ursprünglich nur von der sicilischen Burleske. Sophron machte diese dramatische Volksdichtung (19. 320) litterarisch. Aber schon zu dieser Zeit gab es in Griechenland und Italien kleine burleske Volksdramen (235), die verschiedene Namen hatten (503). Allmählich werden sie unter den Namen Mimus subsumiert, der also in dorischer Sphäre entstanden ist. Das primitive mimische Drama, das sich aus mimischen Tiertänzen entwickelte, ist wohl schon für das neunte Jahrhundert im Peloponnes vorauszusetzen (502). Der Mimus ist älter als die Komödie und nicht dasselbe wie diese. Aus Hellas wanderte er zunächst nach Italien.

Wir wissen, dafs es in Griechenland, wie auch häufig anderswo, mimische Tänze gab, die Tiere und Menschen realistisch nachahmten (25. 476f). Allen diesen Tiertänzen gemeinsam sei die genaue Nachahmung, deren strenge, bis ins einzelnste gehende Realistik durch den mimischen Humor in das Reich ästhetischer Kunstdarstellung gehoben werde (492). Also habe der komische Chor schon seiner ganzen Natur nach nichts mit dem mimischen Tanze zu tun, destomehr allerdings der mimische Schauspieler. Natürlich zeige der mimische Tanz, soweit er sich der Darstellung menschlicher Typen zuwendet, was allerdings etwas seltener, wenn auch häufig genug geschieht, dieselben charakteristischen Merkmale. Was war, fragen wir, der Grund der mimischen Tiertänze und wie ging man von diesen zur Nachahmung menschlicher Tätigkeiten über? Wie kam es, dafs sich Mimus, Komödie (und Satyrspiel) gesondert entwickelten? Denn der altattische Chortanz sei ja doch zum grofsen Teil ein Tiertanz. Verf. glaubt, dafs die mimischen Tänzer vielfältig gar nicht einfache Nachahmer der Tierwelt sind, sondern unter dem Bilde von Tieren zugleich Naturdämonen darstellen und durch den Zauber des Tanzes Fruchtbarkeit des Landes wie der Tierwelt erzeugen wollen (z. B. 498). Das Eigentümliche aber ist, dafs bei diesen Begehungen sich zu den dargestellten „Vegetationsdämonen“ noch allerlei Charakterfiguren hinzufinden, sodafs aus dieser Verbindung der Vegetationsdämonen mit dem mimischen Tanze sich eine Art mimischburlesker Ethologie und Biologie, so etwas wie der Anfang eines primitiven Mimus entwickelt. Aus den mimischen Tänzen sei im Lauf der Jahrhunderte das primitive mimische Drama hervorgegangen. Dessen Inhalt waren realistisch-humoristische Typen und Figuren, vermittelst

deren ein reales Bild (doch vergl. unten) des Lebens sich gestalten läfst. Demgemäfs scheint sich der Verf. zu denken, dafs das mimische Talent sich an Tiertänzen zuerst versucht und entwickelt hat, dafs dann diese Übung der Darstellung menschlicher Dinge zu Gute kam. Folglich braucht das Motiv beider Nachahmungen nicht dasselbe gewesen zu sein. Ob die Tiertänze durchweg jenen Zauberzweck besafsen, scheint mir zweifelhaft. Dann wäre als ihr Motiv blofse Freude an der Nachahmung denkbar. Und wie in den alten Malereien auf Felsen und Geräten eine Auswahl getroffen wurde, so könnte auch hier eine Auswahl getroffen sein, insofern das Leichtere oder seiner Zeit Interessantere zuerst nachgeahmt wurde. Dafs die Pflanze nur selten dargestellt wird, wie Andree hervorhebt, kann darauf beruhen, dafs sie nicht durch Bewegungen und ein darin sich spiegelndes individuelles Leben frappiert, sondern im ganzen geduldig existiert. Wiederholt wird uns gesagt, dafs die Darstellung des Menschen schlechter geraten ist als die der Tiere (Andree, Das Zeichnen bei den Naturvölkern, Neue Folge der ethnographischen Parallelen und Vergleiche). Es ist also wohl denkbar, dafs mimische Darstellungen von Tieren durch Tanz der allgemeinen Lust der Nachahmung des Lebens entspringen (s. meine Poetik, Naturlehre der Dichtung 1898. S. 208 f.).

Die Frage, warum sich Mimus und Komödie schieden, bleibt mir in der Darstellung des Verf.'s (trotz 482 u. s.) nicht beantwortet. Aber das ist ja auch nicht sein eigentliches Thema.

Auch ob der phallische Charakter jener Tänze und ersten mimischen Darstellungen ein Symbol der Fruchtbarkeitsdämonen ist, scheint mir unsicher (vergl. Bergk, *Griech. Litt.* III, 9). Wenn aufser diesem Symbol der Kahlkopf für den Mimus unerläfslich ist, so leitet ihn der Verf. nicht von derselben Wurzel (den Fruchtbarkeitsdämonen) her, findet es aber höchst bezeichnend, dafs er in den Spröfslingen des Mimus nie fehlt. Woher mag er kommen? Wenn er auf Silen zurückginge, wäre nicht viel erklärt. Denn warum hat man Silen kahlköpfig dargestellt? Man kann sich also denken, dafs dieser körperliche Mangel sehr leicht bemerkbar ist und nach der Neigung des süfsen Pöbels sogleich ausgenutzt würde — schreien ja doch auch dem Propheten Elisa kleine Knaben zu: komm herauf, Kahlkopf! wofür er ihnen mit Erfolg im Namen Jahwes flucht, 2 Kön. 2, 23. — Anderseits konnte der törichte Irrtum bestehen, dafs Kahlköpfigkeit eine Folge wüsten Lebens sein mufs und so der Kahlköpfige Spott verdient.

Wenn nun männliche und weibliche Symbole jener Vegetationsgeister auf die mimische Bühne gestiegen sind (506), so disponierten die weiblichen Exemplare, soweit sie ältlich sind, zur Darstellung alter Weiber, wie der Kupplerinnen u. dergl. (506, 509). Neben den Mimen gibt es Miminnen.

Solange der Mimus nur an den Naturfesten von festfrohen Bauern oder später auch von Bürgern der Städte zur Aufführung gebracht wurde, sei er stets wieder von der künstlerischen Höhe, auf die ihn ab und zu grofse Dichter erhoben, zur primitiven Volksburleske herabgesunken. Erst als etwa seit dem vierten Jahrhundert aus dem Stande

der wandernden Jongleure sich ein fester Stand mimischer Schauspieler und eine grofse Zahl wandernder Mimentruppen herausgebildet hatte, wurde jede neue Errungenschaft in der mimischen Kunst durch mündliche Überlieferung erhalten (510).

Ist nun der Mimus nur in Griechenland entstanden? In der strengen Bedeutung dieses Wortes — gewifs. Aber wo wir Analoga finden, sind sie auf dem hier behandelten weiten Gebiet nur als Kinder jenes Mimus anzusehen? Wie steht's mit der Atellane? Kind des Mimus sei der Phlyax, der italische Mimus (15) und dessen Nachkommen, die volksmäfsige oskische Atellane und die litterarische Rhintonica. Auf Seite 17—18 wird der italische Mime, der Phlyake, und der oskische Mime, der Atellanenspieler, Abkömmling des Mimus genannt. Dagegen lesen wir Seite 241, dafs die Atellane „im innigsten Zusammenhange" mit dem italischen Mimus steht und (560): für das Verständnis des griechischen Mimus waren die Römer durch den kampanischen Mimus, die Atellane, vorbereitet . . . dafs diese neuen Mimen keine Masken trugen, wie die Atellanenspieler, war dem Verständnis nur noch förderlicher. Der althellenische phlyakische Mimus sei zuerst von Hellas nach Italien gegangen und zum spezifisch italischen Mimus, zur Atellane, geworden und als solche auch nach Rom gekommen. Zum zweiten Mal zog dann die alexandrinische (griechische) Hypothesis in Rom ein. In späterer Zeit kommt zum dritten Male der Mimus des Ostens nach dem Fall Konstantinopels nach Italien und wird . . . zur commedia dell' arte.

Dafs die Atellane lediglich Kind des griechischen Mimus ist, scheint mir nicht erwiesen. Teils treffen wir mimische Darstellungen weit verbreitet auf der Erde, teils scheinen mir die Römer mit ihrer scharfen Beobachtungsgabe und ihrem Witz wohl fähig gewesen zu sein, derartige Belustigungen selbst zu erfinden (vergl. Poetik S. 210f.). Aber wahrscheinlich ist freilich, dafs der griechische Import auch auf diesem Gebiete seinen Einflufs geltend machte.

Werden wir darauf verwiesen, dafs immer dieselben Typen in den mimischen Darstellungen wiederkehren, so ist einerseits zu sagen, dafs sie auch aufserhalb unseres Kreises Analoga haben und dafs die Atmosphäre des Lebens (Liebe, Eifersucht, Zank, Prügel etc.) vielfach sehr ähnlich ist. Was für Typen sollte man denn hauptsächlich zur Darstellung nehmen? Doch die bekanntesten und solche, die am meisten zu dem, nicht selten rohen, Gelächter Anlafs gaben.

Der Mimus sei nun auch in die Kirche eingedrungen. Athanasius erhebt gegen Arius den Vorwurf, er befolge in seinen Kirchengesängen den weichlichen Rhythmus des Mimologen Sotades etc. Das werde so viel bedeuten, dafs Arius geistliche Lieder in volkstümlichem Ton und Melodie schuf (138) — und volkstümlich seien vor allem die mimischen cantica gewesen.

Wichtiger ist die Frage nach dem Verhältnis des Mimus zum Mysterium. Dieses Kapitel sei noch zu schreiben (859). Verf. neigt aber zu der Meinung, dafs der Mimus auf die ersten kirchlichen Darstellungen gewirkt habe. Ob es wahr sei, dafs sich das Mysterium aus

den kirchlichen Wechselgesängen, besonders zu Weihnachten und Ostern, entwickelt habe? Die Mysterien, Martyrien und dergl. seien aber zum ersten Male nicht von christlichen Priestern, sondern von heidnischen Mimen zum Zweck der Verspottung dargestellt worden. Bequemten sich die Mimen dazu, ihren christologischen Mimus ins Ernsthafte zu wenden, so sei der Mimus zum Mysterium geworden. Ob nicht das neue Mysterium das so oft begegnende und seltsam berührende burleske mimische Element beibehalten habe? Erfüllte man die Mimodie mit christlichem Geiste, warum nicht auch den Mimus? Dann wäre das Mysterienspiel dem Volke als Ersatz für das weltliche Theater angeboten worden, d. h. in jener Zeit für den Mimus. Wenigstens im Orient sei das Mysterium von vornherein „sozusagen“ als Konkurrenzunternehmen gegen den Mimus geschaffen, wie das Kirchenlied gegen die Mimodie.

Ich neige dieser Anschauung nicht zu. Denn das burleske Element läfst sich bei diesen kirchlichen Darstellungen nicht überall als primitiv nachweisen. Aufserdem hat sich der Trieb einer mehr oder weniger dramatischen Darstellung der heiligen Geschichte öfter gezeigt. Verf. selbst führt das persische Drama an, eine Analogie unserer Mysterien (*Poetik* S. 223 f.). In Ägypten wurde die Trauer um den Tod des Osiris mit Klagefesten begangen und der ganze Vorgang pantomimisch dargestellt. An eine dramatische Vorführung koptischer Legenden allerdings glaubt Erman nicht (Abh. d. Berl. Akad. 1897). Der Vortrag des persischen Epos am Hofe war z. T. insofern halb theatralisch, als die Rezitation mit Musik und Tanzbewegungen von Frauen verbunden war (Mohl, *Le livre des rois* I, p. XXXII). Auf die entsprechenden griechischen Gewohnheiten braucht nur hingedeutet zu werden; Rohde nennt die Mysterien einen religiösen Pantomimus. Dafs der im Mimus beliebte Esel (z. B. 591. 637) auch in der christlichen Zeit begegnet (Alt, *Theater und Kirche*, 1846, p. 416f.) würde mir nicht als unzweifelhafte Einwirkung des Mimus erscheinen. Denn einmal ist das Auftreten dieses Tieres leicht verbunden zu denken mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten, an welchen heiligen Stoff sich dann freilich profane Scherze angeschlossen haben. Anderseits hat dieses treffliche Tier, welches dumm zu nennen eine Dummheit ist, die Menschen stark beschäftigt, wie z. B. aus dem Buch hervorgeht: *Laus asini (tertia parte auctior): cum aliis festivis opusculis. . . .* Lugd. Batav. ex offic. Elzeviriana 1629, 438, S. 16. Auch funktionierte hier der Esel etwas anders; denn er war mit einem Chorrock behangen und wurde in feierlicher Prozession unter zahlreicher Begleitung der Geistlichkeit und des Volkes durch die Strafsen in die Kirche geführt, wobei gesungen wird: *orientis partibus adventavit asinus pulcher et fortissimus ct.* (vergl. übrigens E. Wilken, *Gesch. der geistl. Spiele in Deutschland*, 1872, Göttingen, S. 180. 277; Alt, l. c. 342f.).

Der gelehrte Spürsinn des Verf.'s hat uns wohl alles aufgesucht, was von Mimus zu wissen ist, seine Entwicklung und viele seiner Einwirkungen und wir werden z. B. noch einer so frappanten Sache wie dem *velarium mimicum* begegnen: aber mir ist nicht erinnerlich, dafs

hierbei einmal ein Fremdwort importiert wurde, wodurch die Entlehnung schlagend wäre, sodaſs man etwas zu Hause Unbekanntes auch geradezu mit dem fremden, neuen Namen übernommen hätte. Im Bereich der Mysterien scheinen mir so spezielle Einzelheiten, wie auf anderen Gebieten, wo Einwirkung des Mimus durch direkte Entlehnung wahrscheinlich ist, zu fehlen.

Wir kommen nun zur Ausstrahlung des Mimus nach Osten (616f.). Der Verf. weist nach, daſs der Mimus in Byzanz bis an das Ende des Mittelalters geblüht hat. Wie er sich nun in der alexandrinischen Epoche ins Lateinische umgewandelt hat, so hat er gegen Ende der byzantinischen Ära noch eine seltsame Metamorphose erlebt. Damit ist das Puppenspiel Karagöz gemeint, das im islamischen Orient, besonders bei den Türken, beliebt ist. Der Verf. sucht und sieht die Typen des hellenischen Mimus in Karagöz und macht darauf aufmerksam, daſs auch hier ein Prolog das Spiel einleitet (639), wie wir es ebenfalls in Indien finden werden. Daſs, wie im Mimus, so im Karagöz Zank und Wettstreit beliebt ist (659), werden wir wieder allgemein menschlich finden. Ein Ableger des Karagöz gedieh auch in Nordafrika (664. 667).

Die Ehre, den Mimus zum Puppenspiel umgeformt zu haben, kann sich der Türke aber nicht zuschreiben; vielmehr hatten es schon die Griechen (669f.); indessen gehören zufällig die zwei griechischen Puppenspiele, deren Titel wir kennen, ins Gebiet des ernsten Dramas. Über den Mimus als Puppenspiel in den Händen der mittelalterlichen Jokulatoren s. S. 833 f. Dem Hauptakteur im asiatischen Puppenmimus, Karagöz, entspricht nun im europäischen Pulcinell (675f.). Über das Verhältnis des Karagöz zur alten attischen Komödie s. S. 686f.

In dem bekannten Streit über den Einfluſs des griechischen Dramas auf das indische nimmt der Verf. seine Entscheidung in der Art, daſs mit den Mimen der Mimus nach Indien gewandert und dort von Einfluſs gewesen ist (193. 698f.). Zu den Äuſserlichkeiten dieses Einflusses gehöre, daſs auch die indischen Mimen und Miminnen keine Maske tragen (704); dagegen hätten sie die Zutat verschiedener Schminkungen von den Griechen übernommen (757). Die Technik der Erkennungszeichen (Gnorismata) im Drama (697) finde ich wieder nicht hinreichend beweisend. Denn sie begegnet uns auch im chinesischen Drama, wo eine Tunika in zwei Teile zerschnitten wird, die zu einer Erkennung führen (*Poetik* S. 218). Dagegen ist die Einrichtung der Bühne überraschend (705f.). Den Hintergrund der Bühne schlieſst nämlich ein Vorhang, eine Art Gardine, ab. Beim Hinaustreten eines Schauspielers wird der Vorhang in der Mitte auseinandergeschlagen, vor diesem Vorhang spielten die Mimen. Dieser Vorhang ist das *siparium, velum mimicum* (608. 707), das für den Mimus so typisch war, daſs Juvenal und Seneca für Mimus einfach *siparium* setzen. Dieser Vorhang heiſst nun noch dazu in Indien *Yavanika,* der ionische, griechische.

Das indische Schauspiel hat einen Prolog (710) und mischt den Dialog aus Prosa und Versen. Wunderlichen Wechsel zwischen Rede und Gesang (sogar in demselben Satz) finden wir aber auch im chinesischen Drama (*Poetik* 218). Ebenso braucht das Motiv der Eifersucht

nicht aus dem Mimus entlehnt zu sein (715). Verf. zitiert Pischel: . . . „der Vidusaka ist der Hanswurst der Volksbühne, der Kasperle des Puppentheaters. Alle Züge des indischen Lustigmachers kehren bei dem europäischen wieder und zwar in so überraschender Gleichheit, dafs an der Identität der Figuren kein Zweifel sein kann. Solche Figuren werden in so ausgesprochener einheitlicher Gestalt nicht selbständig an verschiedenen Orten erfunden, sondern sie haben eine Heimat und wandern, wobei sie je nach dem Lande im einzelnen umgestaltet werden" (732). So meint auch der Verf., die Identität des Vidusaka mit dem *mimus calvus*, dem Sannio, sei eine absolute (736), Vidusaka sei Übersetzung des griechischen *mokos* (grimassierender Nachäffer), auch *nata* (Tänzer) entspreche dem *mimus* als Tänzer, wie *nataka*, Schauspiel, der Darstellung des *mimus*.

Wie im Orient der griechische Mimus das Mittelalter hindurch geblüht hat, so hat im Occident in derselben Zeit der römische Mimus sich erhalten. Für das fünfte Jahrhundert ist selbst in den von Barbaren am meisten überfluteten und geschädigten Provinzen des Occidents, für Gallien und Spanien (Baret, *Hist. de la litt. Espagnole,* 1873, S. 207f.), der Theatermimus zu konstatieren (785). Ähnlich im sechsten Jahrhundert. Bei Karl dem Grofsen treffen wir Angilbert als besonderen Freund des Mimus; noch im spätesten Mittelalter ist von den Späfsen, Schauspielen und Liedern der Mimen die Rede (793, 797). Auch in Britannien waren die Mimen in der nachchristlichen Zeit weit verbreitet (801); in Bayern treffen wir sie um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Der Name *joculator, (juglar, Gaukler)* löst den Namen *mimus* ab (808, vgl. 812, 815). Die mittelalterlichen Hofnarren erinnern an die *moriones* im Mimus (820—826). Die Sitte, einen Mimen als Narren zu halten, war in der letzten Zeit der Antike so gewöhnlich, dafs dieser Gebrauch direkt ins Mittelalter übernommen wurde. Das wichtigste Kennzeichen des mimischen Narren war auch hier die Kahlköpfigkeit, sodafs man sagte, die Mönche sind geschoren wie die Narren. Im lateinischen Westen Europas war das Puppenspiel im Mittelalter ebenso beliebt wie im byzantinischen Osten (833). Das älteste erhalteue komische Drama habe durchaus mimischen Anstrich (839f.).

Dafs man den Mimus Interludium nannte, kommt daher, dafs man die zur Unterhaltung und Erheiterung der Gäste vornehmer Haushaltungen stattfindenden *ludi* unterbrach, die Mimoden schweigen, das Puppenspiel aufhören liefs, wenn hinter der Gardine die Jokulatoren, Mimen, hervortreten sollten, die dann ihr grofses Interludium aufführten (843). Dies ist = *entremesa* = *mimus*. Auch die Farce sei Mimus.

So findet denn der Verf. den geliebten Mimus auch bei Shakespeare wieder (860f.). Nicht nur stammen die Clowns vom Mimen ab, nicht nur sei Falstaff die eigentliche Inkarnation des alten Narren im Mimus (863), an den Ardalio (Schmutzfink) des Philistion erinnernd (436, 445), sondern die *Lustigen Weiber* seien geradezu ein Mimus zu nennen (869). Es sei erwähnt, dafs auch W. Wetz den Falstaff gelegentlich einen professionellen Spafsmacher nennt, einen Hanswurst, über den man lacht, weil man ihn zu sehr verachtet um ihn ernst zu nehmen *(Shakespeare*

vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte, 1890, I, S. 405, 407), im übrigen aber sei auf dessen achtes Kapitel (S. 387f. und S. 288) verwiesen.

War bisher immer vom Realismus des Mimus die Rede, so mufs noch hinzugefügt werden, dafs durch den ganzen Mimus die Zweiteilung in eine biologische und mythologische Richtung geht. Aufserdem fehlt es ihm weder an der übertreibenden Karikatur noch an direkter Phantastik, wenn auch gelegentlich behauptet wird, dafs das Laster des Mimus noch von dem der Wirklichkeit übertroffen wird (70). Es spielt nicht nur in den niedrigen und niedrigsten Kreisen, er geht bis in die höchsten hinauf und mit dem Realistischen mischt sich das Phantastische (585) und Zauberhafte (596).

Eine Nebenart des biologischen Mimus ist der bukolische, das Idyll; von Theokrit führe der Weg zur römischen Bukolik, zur pastoralen Dichtung in Italien, Spanien, Frankreich, England (John Lyly, gest. 1606), Opitz und — Hauptmanns *Versunkener Glocke* (894).

Weniger auf diesem Nebenwege als auf der grofsen Hauptstrafse des ausgebildeten mimischen Dramas finden wir die Verbindung mit dem aktuellen Leben durch die oft beliebten politischen Anspielungen (39, 62, 182, 186f.), sogar ein Karagöz (640), auch in der Farce (846). Dies als eine Eigenheit des Mimus anzusehen, hindert jedoch der Umstand, dafs sogar das ernste Drama davon Gebrauch macht (*Poetik* S. 230f).

Fassen wir die interessante Darstellung des Verf.'s noch einmal zusammen, so sei der Mimus der Urquell des mittelalterlichen europäischen Dramas wie des gesamten orientalischen Schauspiels geworden, selbst das indische Mysterium habe sich aus dem Mimus entwickelt. Daher sei die von Creizenach nur als möglich bezeichnete Einwirkung der Mimi auf das moderne komische Drama historisch nachgewiesen (898).

Meine hier und da abweichende Meinung bedarf ebensowenig wie das achtungsvolle Gesamturteil einer zusammenfassenden Wiederholung.

Berlin. K. Brüchmann.

HENRY OSBORN TAYLOR (sometime lecturer in literature at Columbia University, author of Ancient Ideals), The Classical Heritage of the Middle Ages. New-York, the Columbia University press. (The Macmillan Company), 1901. XV u. 400 S. 8°.

Der Übergang von der antiken Welt zum Mittelalter vollzog sich in einem allmählichen Umgestaltungsprozefs, während dessen sich die geistige Verfassung und die Lebensideale der Menschen Stufe um Stufe veränderten. Die antik-heidnische Lebensauffassung trübte sich und verkümmerte; neue Kulturfaktoren, Christentum, germanischer Volksgeist tauchten auf; sie verdrängten aber die früheren Mächte nicht einfach, sondern haben an sich selber deren Einwirkung verspürt. Lange bestanden die entgegengesetzten Potenzen nebeneinander, bis

aus ihrer gegenseitigen Durchdringung und Angleichung eine neue Welt, eine anders gestimmte Menschheit hervorging. Diese Übergangszeit, eine der wichtigsten und fesselndsten Perioden der menschlichen Kulturgeschichte, ist es, die T. zu analysieren und in ihren typischsten Zügen und Strömungen zu veranschaulichen unternimmt.

Das vorliegende Buch wirft also nicht die Frage auf, was das Mittelalter an klassischen Traditionen, an antik-heidnischem Wissen, an griechischen und römischen Geistesgütern übernommen und wie es sie gewertet und verwertet hat, sondern es schildert uns die grofse geistige Wandlung, die den mittleren Zeiten vorausging und diese unmittelbar vorbereitete; mit andern Worten, es ist als eine Geistesgeschichte der Jahrhunderte gedacht, die zwischen die Glanzzeit der römischen Litteratur und die karolingische Renaissance fallen, — mit stetem Rückblick natürlich auf die Hochblüte des antiken Geistes, die der Verfasser in seinen *Ancient Ideals* unter dem gleichen Gesichtspunkt behandelt hat, und gebührender Ausschau auf die folgenden Zeiten. Die einzelnen Kapitel des Buches besprechen die spontane Modifikation des antiken Charakters und den geistigen Verfall bis zu dem Punkte, wo die Alexander- und Trojafabeln eines Pseudo-Kallisthenes und Dares entstehen konnten, die letzte Ausgestaltung des antiken Denkens und Wissens bei Martianus Capella und Boethius, die direkte Erhaltung römischer Rechtssätze und Rechtsanschauungen von der bolognischen Schule, die Christianisierung heidnischer Kulturelemente (Ambrosius, *de officiis*, Synesius von Kyrene, Dionysius Areopagita, Mysterium, Symbolismus und allegorische Deutung), die Umwertung der antiken Ideale der Erkenntnis und der Schönheit bei der philosophisch-dogmatischen Ausgestaltung des neuen Glaubens (Clemens, Origenes) und durch die Richtung der Liebe auf Gott als ihr Objekt (Augustinus), die Ausbildung eines dem heidnischen Altertum unbekannten, auf rein christlicher Voraussetzung beruhenden Lebensideals im Monachismus, das Werden einer christlichen Litteratur auf antik-ästhetischer Grundlage bis zur Schaffung eines eigenen christlichen Stils, eigener christlicher Kunstformen, und die Blüte altchristlicher Architektur und Malerei mit den Ansätzen zu weiterer Entwickelung.

Mit liebevollem Aufgehen im Thema und guter Belesenheit, mit fliefsender Darstellungsgabe und besonderer Befähigung für die Schilderung allgemeiner geistiger Zustände und die Erfassung ihrer typischen Vertreter, mit hohem Kunstsinn und wertvollem Einbeziehen griechischer wie abendländischer Geistesströmungen hat T. ein anziehendes, lehrreiches, mitunter glänzendes und in längeren Partien feierlich stimmendes Buch geschrieben, das mit Frucht gelesen werden wird.

Budapest. Ph. Aug. Becker.

JESSIE L. WESTON, the three day's tournament. A study in Romance and Folklore being an appendix to the author's Legend of Sir Lancelot. London, David Nutt 1902. 8°. XI u. 59 S. (*Grimm Library* Nr. 15.)

Nachdem ich in dieser Zeitschrift oben S. 168 ff. Westons *Lancelot* anzeigte, habe ich hier auch noch den dazu gehörigen Nachtrag zu besprechen.

Frl. Weston knüpft weitgreifende Folgerungen an einen Märchenzug, das dreitägige Turnier, in dem ein Ritter in drei verschiedenfarbigen Rüstungen erfolgreich kämpft. Sie findet diese Formel rein und ursprünglich in Romanen, die zeitlich nach Crestien's *Cligés* fallen, während Crestien im *Cligés* denselben Zug mifsverstanden habe, indem er ein viertägiges Turnier daraus machte. Mithin habe gar nicht Crestien diesen Zug in den Artusroman gebracht, sondern seine Vorgänger, aus denen *Lanzelet* und *Ipomedon* schöpften. Ich glaube nach wie vor, dafs Crestien's *Cligés* das Turnier in den Artusroman einführte. In Wirklichkeit ist auch im *Cligés* vom dreimaligen siegreichen Turnier des Helden die Rede (vgl. 4601, 4603), wozu eben die drei Rüstungen angeschafft werden. Diese ihm völlig bewufste Dreiformel erweitert Crestien dahin, dafs Cligés aufserdem mit Gauvain noch einen vierten Kampf besteht, aus dem beide Kämpfer unbesiegt hervorgehen und sich miteinander versöhnen. Frl. Weston übersieht, dafs Crestien im viertägigen Turnier die Märchenformel des dreitägigen deutlich wahrt und heraushebt, dafs mithin die späteren Romane zwanglos aus dem *Cligés* abgeleitet werden können, dafs wir daraus keine unbekannten Vorstufen, die Crestien mifsverstand und verschlechterte, erschliefsen dürfen. Da mir überhaupt der Angelpunkt des ganzen Büchleins unbewiesen scheint, mufs ich den ganzen kühnen Hypothesenbau, der darauf sich gründet, ablehnen. Mit so leicht gezimmerter folkloristischer Beweisführung ist gegen die wohlbegründete litterarhistorische und philologische Forschung Foersters doch nicht anzukommen.

Rostock. W. Golther.

DELONEY, The Gentle Craft. Ed. by A. F. Lange. Berlin 1903 [= *Palaestra* 18].

Für alle litteraturgeschichtliche Forschung kommen zwei verschiedene Prinzipien in Betracht, ein ästhetisches und ein historisches. Die ästhetische Kritik bestimmt den absoluten, die Litteraturgeschichte im engeren Sinne den relativen Wert einer Dichtung, d. h. deren Stellung und Bedeutung innerhalb der zeitgenössischen Litteratur, ihren Einflufs auf die Litteratur der Folgezeit, und dergleichen. Eine wissenschaftliche Litteraturgeschichte ist nur möglich durch Verbindung beider Prinzipien. Ein einseitiges Hervorheben allein des ästhetischen Gesichtspunkts bei der Untersuchung eines Litteraturdenkmals führt aus dem

Gebiet der Litteraturgeschichte völlig hinaus. Dafs der Ästhetik in der Litteraturgeschichte gegenüber der Historik überhaupt nur die Rolle einer Hülfswissenschaft zukommt, geht schon aus der Bezeichnung „Litteraturgeschichte" hervor. Als Hülfswissenschaft ist aber die Ästhetik für die Litteraturgeschichte unentbehrlich; deren relative Werturteile ergeben nur zu leicht ein schiefes Bild, wenn sie nicht beständig durch die absoluten Werturteile der ästhetischen Kritik berichtigt werden.

Im einzelnen Falle kommt es auf die richtige Abmessung der Anteile beider Prinzipien an. Das Stärkeverhältnis dieser Anteile ist naturgemäfs nicht immer das gleiche. Bei der Behandlung der grofsen dichterischen Persönlichkeiten und ihrer Werke hat die ästhetische Kritik eine viel gröfsere Rolle zu spielen, als bei der Betrachtung der unvollkommenen Anfänge einer Litteratur, oder der Litteratur zu einer Zeit des Niederganges. Um z. B. das geistliche Drama des Mittelalters, oder den deutschen Meistergesang gerecht zu würdigen, bedarf es in noch viel höherem Grade historischer Gesichtspunkte, als zum Verständnis von Shakespeares oder Goethes Dichtungen, die an allgemein menschlichem, zu allen Zeiten ohne weiteres verständlichem Gehalt so unvergleichlich reicher sind.

Die bisherige Forschung hat vielfach die notwendige Verbindung der Litteraturgeschichte mit der Ästhetik vermissen lassen. Die lange Vernachlässigung der ästhetischen Kritik hat zur Folge gehabt, dafs in manchen Fällen der Aufwand an Mühe und Arbeit, der Umfang der Untersuchung zum tatsächlichen Wert des behandelten Gegenstandes in gar keinem Verhältnis stand. Erst jetzt fängt man wieder an, sich auf die Unentbehrlichkeit der Ästhetik für die Litteraturgeschichte zu besinnen. Nur mit Hülfe der ästhetischen Kritik läfst sich in der Dichtung das Grofse, bleibend Wertvolle vom Unbedeutenden unterscheiden.

Dafs die grofsen Dichter und ihre Werke die Lieblingsgegenstände der litteraturgeschichtlichen Forschung zu sein pflegen, ist leicht erklärlich und ganz in der Ordnung. Es hiefse aber, gegenüber der bisherigen völligen Vernachlässigung der Ästhetik, ins entgegengesetzte Extrem verfallen, wenn die Litteraturgeschichte sich auf das absolut Wertvolle in der Litteratur beschränken wollte. Sogar das direkt Geschmacklose kann unter Umständen litteraturgeschichtliche Bedeutung erlangen, wie der Hinweis auf den Euphuismus oder die zweite schlesische Dichterschule ohne weiteres zeigt. Die Litteraturgeschichte hat auch die relativ wichtigen Erscheinungen wohl zu beachten, wenn deren Kunstwert auch noch so gering ist. Sie soll nur das übersehen, was weder absoluten noch relativen Wert hat, was also nicht nur an sich unbedeutend ist, sondern auch keinen nennenswerten Einflufs auf das geistige Leben ausgeübt hat.

Es gibt übrigens einen grofsen und bedeutenden Teil der Litteratur, der sich keineswegs an die Namen hervorragender Dichter knüpft. Ich meine das weite vielverzweigte Gebiet der Volksdichtung. Wie die Melodie eines einfachen Volksliedes selbst gegenüber einer Symphonie von Beethoven ihre besonderen ästhetischen Reize siegreich behauptet, so behalten Volkslied, Volksmärchen, Volksepos, Volksballade, die volkstümliche Er-

zählungslitteratur auch im Vergleich mit den Meisterwerken der grofsen Dichter einen eigenartigen Kunstwert, der gerade um so gröfser ist, je unmittelbarer das rein Volkstümliche, je weniger also Kunst im engeren Sinne darin hervortritt. Während in den Meisterwerken der grofsen Dichter starke dichterische Individualitäten sich ausprägen, bevorzugt die Volkslitteratur in Stoff und Form das Typische. Sie hat es nicht mit den grofsen Problemen der Menschheit zu tun, sondern mit den einfachsten Grundelementen des menschlichen Lebens; aber wie im Spiel des Kindes oft, diesem selbst unbewufst, ein tiefer Sinn liegt, so birgt die äufserliche Einfachheit der Volksdichtung zuweilen eine überraschende Gedankenfülle oder Gemütstiefe.

Wenden wir nun die eben vorgebrachten Ausführungen auf Deloneys *Gentle Craft* an. Werfen wir die Frage auf: besitzt dies Werk ästhetischen oder historischen Wert? Ich glaube diese Frage nach beiden Richtungen hin bejahen zu dürfen. Damit wäre auch zugleich die Berechtigung von Langes Neudruck dieses Litteraturdenkmals zugestanden.

Zunächst einige allgemeine Bemerkungen über den Verfasser des vorliegenden Werkes und dieses selbst. Thomas Deloney war ein Mann in bescheidener Lebensstellung, ein Londoner Seidenweber, der von etwa 1586 bis zu seinem Tode im Jahre 1600 als Volksschriftsteller erfolgreich gewirkt hat. Er wurde zuerst als fruchtbarer Balladendichter bekannt; später verfafste er drei Prosawerke, unter denen *The Gentle Craft* die meiste Volkstümlichkeit erlangt hat. Besonders der erste Teil dieses Werkes wurde immer wieder aufgelegt; zu einem Volksbuch verarbeitet, hat es zwei Jahrhunderte überdauert und ist noch im Jahre 1816 neu herausgegeben worden.

Der Zweck von Deloneys *Gentle Craft* wird schon durch den Titel angedeutet. Es dient zur Verherrlichung des ehrsamen Schuhmacherhandwerks und ist eine Sammlung von sechs einzelnen Erzählungen, die alle von Schuhmachern handeln. Der Schuhmacher war im englischen Volksleben jener Zeit eine besonders beliebte Gestalt, ein Lieblingstypus des englischen Volkshumors[1]).

Die beiden ersten Erzählungen von *St. Hugh* und von *Crispine and Crispianus* spielen in grauer Vorzeit und handeln von vornehmen jungen Männern, die das Schicksal zu Schuhmachern macht, deren wahrer Stand aber schliefslich ans Tageslicht kommt. Hugh und Crispine gelangen nach ihrem Tode sogar zu der Ehre, zu Schutzheiligen der Schuhmacherzunft erkoren zu werden. Die Schilderung weitab liegender Zeitverhältnisse, wie sie in jenen beiden Erzählungen vorliegen, hat dem Verfasser offenbar einige Schwierigkeiten gemacht. In seinem Streben, sich gewählt auszudrücken, nimmt er sich hier und da Lylys *Euphues* oder Sidneys *Arcadia*, für die Mode jener Zeit die beliebtesten Vorratskammern einer eleganten Redeweise, zum Muster, entstellt aber dadurch seine Erzählung eher, als dafs er sie schmückt.

---

[1]) Ich erinnere an die lustigen Schuhmacher von Bradford in Greenes *George-a-Greene*, an Wilsons *The Cobblers Prophecy* und an den komischen Schuhflicker Strumbo in *Locrine*.

Die andern vier Erzählungen berichten von berühmten Londoner Schuhmachern aus einer dem Verfasser näher liegenden Zeit. Hier fühlt sich Deloney ganz zu Hause; seine schriftstellerischen Vorzüge entfalten sich hier daher besser: das liebenswürdige anspruchslose Erzählertalent eines bescheidenen Geistes, ein frischer naiver Ton, Lebhaftigkeit, Anschaulichkeit und Natürlichkeit, gelegentlich auch ein behaglicher Humor.

Die historische Bedeutung des Werkes erblicke ich in folgendem:

1. Die Erzählungen in *The Gentle Craft* sind typische Beispiele der volkstümlichen Prosanovelle aus der Zeit der Königin Elisabeth, einer Litteraturgattung, die bisher noch nicht genügend beachtet worden ist. Besonders die beiden ersten Erzählungen Deloneys zeigen uns, wie in der Volkslitteratur der Renaissance mannigfaltige Kulturelemente noch unvermittelt nebeneinander hergehen: Erinnerungen an die Antike in der Erwähnung von zyklopenartigen Wesen, Nachklänge mittelalterlicher Märchen in einem Kampf zwischen Elefant und Drachen, und in unmittelbarem Anschlufs daran das nach den eigenen Zeitverhältnissen des Verfassers geschilderte Londoner Handwerkerleben. Eine ähnliche, nur weit kunstvollere Verknüpfung bietet Shakespeares *Sommernachtstraum.* Theseus und sein Hof als Vertreter des klassischen Altertums, die in Oberon und Titania dargestellte mittelalterliche Feenwelt, und endlich im äufsersten Kontrast zu den beiden andern Elementen die rüpelhaften Handwerker als Typen aus dem zeitgenössischen englischen Alltagsleben, dies kaleidoskopische Durcheinander gewährt uns freilich ein viel reizvolleres Bild.

2. Deloneys Sammelwerk enthält mancherlei kulturgeschichtliches Material über das Leben und Treiben der unteren Londoner Volksklassen zur Zeit des „lustigen alten England". Diese Kreise werden freilich auch im englischen Renaissancedrama oft dargestellt, aber meist vom aristokratischen Standpunkt aus. Eine willkommene Ergänzung hierzu ist die Schilderung des Handwerkerlebens aus der Feder eines Standesgenossen, zumal da Deloney seine Schuhmacher mit einem demokratischen Selbstgefühl feiert, und sie mit einem gewissen stolzen Standesbewufstsein den Übergriffen der vornehmen Welt entgegentreten läfst. Von dem eigentümlichen Zauber, den jene lebensfrohe Zeit auf uns ausübt, verspüren wir einen Hauch auch bei Deloney.

3. *The Gentle Craft* kommt litteraturgeschichtlich besonders in Betracht als Quelle für zwei nicht unwichtige zeitgenössische Dramen, für Dekkers *The Shoemakers Holiday* und für William Rowleys *A Shoemaker a Gentleman.* Dekkers Stück ist eine gelungene Verschmelzung der zweiten und dritten Erzählung in Deloneys Sammlung, der Geschichte von *Crispine and Crispianus,* und der von *Simon Eyre,* dem berühmten Schuhmacher, der sich aus geringen Anfängen zu Reichtum und Ansehen emporarbeitete und schliefslich Lordmayor von London wurde. Rowleys Drama, das bisher nur in der schwer zugänglichen Originalausgabe von 1638 vorliegt, dessen Neudruck aber bevorsteht, verbindet in loser Form die beiden ersten von Deloneys Erzählungen.

Der Herausgeber Alexis F. Lange, ein amerikanischer Gelehrter,

hat sich erfreulicherweise nicht auf einen bloſsen Abdruck des Textes beschränkt, sondern teilt uns auch in einer verdienstlichen Einleitung alles Wissenswerte über Deloneys schriftstellerische Tätigkeit mit.

Freiburg i. Br. Eduard Eckhardt.

Dr. A. CHR. BANG, Norske Hexeformularer og Magiske Opskrifter. Videnskabsselskabets Skrifter. VI. Historiskfilos. Klasse 1901. No. 1. Kristiania 1901—1902. XLII. S. 762.

Der durch mehrere religionsgeschichtliche Arbeiten bekannte Herausgeber dieser umfangreichen Sammlung norwegischer Segen und Beschwörungen, Zaubersprüche und volkstümlicher Rezepte hatte die Absicht, dieselbe nicht ohne historische und sachliche Einleitungen und litterarische Hinweise auf ausländische Parallelen erscheinen zu lassen. Aber der tüchtige Kenner nordischer Volkskunde, Moltke Moe, hielt diesen von ihm versprochenen Kommentar aus verschiedenen Gründen leider zurück, und so müssen wir uns auf dessen hoffentlich nicht allzuferne Veröffentlichung in einem Supplementbande vertrösten.

Bang benutzt teils gedruckte, teils handschriftliche Litteratur, von letzterer besonders die sogenannten *Svartebøger* oder *Cyprianus'er*, die er selber und namentlich Moltke Moe und dessen Vater, der verstorbene Bischof Jørgen Moe, und andere auf ihren Reisen in den verschiedenen Gebieten Norwegens gesammelt hatten. Eine Einleitung bestimmt diese Urkunden genauer und gibt einen kurzen Überblick über die Geschichte dieser wunderlichen Litteratur. Aus dem Mittelalter sind nur ein paar Formeln erhalten, teils heimische, teils ausländische, die von Mönchen hereingebracht waren. Aber es werden am Ende dieser Zeit groſse Sammlungen von Zaubersprüchen und Rezepten bezeugt, die von den Landpriestern benutzt wurden. Sie führten auch nach der Reformation ein verborgenes Dasein und wurden im 16. Jahrhundert meistens ins Dänische übertragen. Die Hexenprozesse des 17. und die pietistische Bewegung des 18. Jahrhunderts brachten viel Zauberwesen an den Tag. Inzwischen war von Dänemark in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das meist aus fremden Quellen geschöpfte Zauberbuch Cyprianus, dessen verschiedene Ausgaben bald mehr mit heimischem Stoff, bald mehr mit jüdischer Kabbala sich anfüllten, auch nach Norwegen verbreitet worden. Weiterhin klärt uns über den neueren Stand des norwegischen Aberglaubens zumal die reiche Literatur von Beschreibungen der norwegischen Amtsbezirke auf, wie sie seit dem amtlichen Fragebogen bereits im Jahre 1743 anhob und noch nicht abgebrochen ist.

Die ganze aus etwa 2000 Nummern bestehende Masse wird in 14 Gruppen zerlegt: 1. *Odin og Folebenet.* 2. *Maning.* 3. *Formularer, hvori en oversandelig Person optraeder og foreskriver Brugen af et Laegemiddel.* 4. *De tre Norner. Frøya—Maria.* 5. *Nøglerne.—Binde, Klomse.*

6. *Sympathimidler.* 7. *Overtroiske Kunster ved sympathilignende Midler.* 8. *Transplantation.* 9. *Magiske Formularer og Opskrifter af forskjellig Slags.* 10. *Besvaergelser ved det Hellige.* 11. *Sort Magi.* 12. *Folkemedicinske Opskrifter.* 13. *Tekniske Opskrifter.* 14. *Rationaliserende Formularer.* Da diese Hauptgruppen wieder in Untergruppen und diese auch wohl noch wieder in Unterabteilungen gesondert werden, so hat man ein ziemlich verwickeltes System vor sich, das im ganzen richtig angelegt sein mag, aber manche Wiederholungen veranlafst.

Bei der allgemeinen Überschau über diesen ganzen Reichtum fällt uns doch die Armut an mittelalterlichen Zeugnissen und an mancherlei Segen, z. B. an Ackersegen auf, ferner die durchgehende Übereinstimmung der norwegischen Zauberlitteratur mit der deutschen. An mittelalterlichen Zeugnissen ist die englische und die deutsche Überlieferung der norwegischen weit überlegen, was noch deutlicher sich zeigen wird, wenn erst A. Schönbach uns mit seiner Segensammlung und seinen daran angeknüpften Untersuchungen wird beschenkt haben. Noch manche Segen, aufser Viehsegen namentlich Ackersegen, werden noch ausgehorcht werden können. Beiläufig sei bemerkt, dafs dem Himmelsschlüssel, mit dem die norwegischen Hirten die wilden Tiere festschliefsen möchten, in den älteren deutschen Wolfssegen dieselbe eigentümliche Aufgabe zufällt (Schönbach in den *Analecta Graeciensia* S. 33).

Und überhaupt scheint uns das Merkwürdigste die Gleichartigkeit der ungeheuren Mehrzahl der Zaubersprüche bei den germanischen Stämmen, mögen sie alt oder jung sein, mögen sie sich auf den Menschen und seine mannigfaltigen Freuden und Leiden, Gefahren, Nöte, Krankheiten, oder auf Tiere, oder auf andere Dinge beziehen. Bei den gleichen Anlässen haben die Norweger in alten, mittleren und neueren Zeiten gleiche oder ähnliche Formeln gesprochen wie die Deutschen, und es ist noch eine grofse Aufgabe der Wissenschaft, diese Tatsache zu erklären und eine historische Darstellung dieser umfassenden und einflufsreichen Litteratur zu geben.

Man wird zuerst ihren indogermanischen Bestandteil festzustellen suchen, womit A. Kuhn schon vor einem Menschenalter im 13. Bande seiner Zeitschrift einen glücklichen Anfang gemacht hat. Die Beschwörung von Beinbruch oder Verrenkung, von dem sogenannten Schwinden, von Gelbsucht und Alpdruck, von den sogenannten Würmern und 7 und 70 Krankheiten übte der alte Indier und der Germane mit so ähnlichen Worten und offenbar auch Handlungen aus, dafs der Gedanke an Urgemeinschaft unabweisbar ist. Ein genaueres Studium dieses Verhältnisses, das auch die andern Indogermanen berücksichtigt, wird wahrscheinlich noch ganze Reihen solcher Ursprüche zu Tage fördern.

Dann ist etwa das germanische Bereich zu umschreiben. Ist die epische Einkleidung, die jener indische Spruch gegen Beinverrenkung zum Unterschied vom germanischen, nicht hat, ein germanischer Charakterzug? Doch wohl nicht! In Deutschland hat der Balderssegen noch ein ganz heidnisches Gepräge, aber in seinen zahlreichen norwegischen Varianten sind die heidnischen Götter bereits durch Jesus und St. Petrus

oder St. Michael oder Maria verdrängt. Und doch spielen in viele andere Sprüche noch die Wesen des alten Glaubens hinein, die Huldren, die Maren, die Zwerge, die Unterirdischen und die Bergriesen, und die Hölle liegt im Norden wie im Heidentum. Noch im Jahre 1880 werden statt der Namen der heiligen Dreieinigkeit die Namen Thor, Odin und Frigga gegen Schlangenbifs angerufen, „um Gottes Namen nicht zu mifsbrauchen und ohne Sünde zaubern zu können". Die Hauptmasse der Sprüche und Zaubermittel mag ihren Ursprung im altgermanischen Heidentum haben, sie liegt auch dem deutschen Volksaberglauben, wie ihn z. B. Wuttke vor uns ausgebreitet hat, zu Grunde, aber es kommen auch spätere Übertragungen aus Deutschland nach Norwegen vor, wie denn zuweilen mitten in norwegischen Formeln deutsche Sätze auftauchen und die Hexen nach dem Blocksberg fahren.

Drittens aber darf der Einflufs des Christentums, insbesondere der der Kirche, nicht unterschätzt werden, den wir schon oben im Baldersegen wirksam fanden. Aber die Kirche wandelt nicht nur Altes um, sondern führt auch Jahrhundert auf Jahrhundert neue Segensformeln ein, worüber wir hoffentlich bald von Schönbach Belehrung empfangen werden.

Endlich drängte sich die jüdische Kabbalistik nicht nur in den Humanismus, z. B. Picos von Mirandola und Reuchlins, sondern auch in den germanischen Volksglauben ein. Mit ihr oft verbunden wurde dann namentlich im Norden die Zauberkunst Cyprians von Antiochien beliebt, dessen Legende im 4. Jahrhundert entstand und seit dem 13. durch das Sammelwerk der Legenda aurea weit verbreitet wurde. Cyprian war ein berühmter Magus, der dem Obersten der Dämonen diente, dann aber, durch das Kreuz besiegt, ein bufsfertiger Christ, ein Bischof und Märtyrer wurde. So verwandelte sich der heidnische Zauberer in einen christlichen Wundertäter. Schon im Mittelalter wurde dieser Heilige nach dem oben erwähnten deutschen Wolfssegen als ein Diener der Maria und als Hirt aufgefafst, der mit einem Himmelsschlüssel die wilden Tiere unschädlich machte. Im Jahre 1637 widmete ihm Calderon sein Drama vom wundertätigen Magus, das den Sieg der göttlichen Liebe und der Religion über die irdische Liebe und die Magie sinnvoll schildert. Um dieselbe Zeit schob man ihm in Dänemark die Verfasserschaft eines Zauberbuches, des *Cyprianus-* oder *Schwarzen Buchs,* unter, das zuerst auf der „Akademie" Wittenberg geschrieben oder gefunden und danach in einer Marmorkiste in Kopenhagen bald in diesem, bald in einem andern Jahre wieder entdeckt sein sollte. Diese „*Cyprianuser*" enthalten in schwankendem Mischungsverhältnis allerlei Zaubersprüche und -mittel der verschiedensten Perioden von der Urzeit bis in die neuere Zeit hinein, und ihnen entsprechen etwa in Deutschland das Romanusbüchlein und der Wahre Geistliche Schild. So mündet das alte Beschwörungswesen in oft elenden Verlegerspekulationen aus!

Bangs mühevolles Werk wird fortan zu den Fundgruben germanischen Volksglaubens gehören, aber es wird erst seine volle Wirkung tun, wenn sich ihm Moe's Erläuterung angeschlossen haben wird.

Freiburg i. B. 1903. Hugo Meyer.

DEUTSCHE THALIA, Jahrbuch für das gesamte Bühnenwesen. Herausgegeben von Dr. F. Arnold Mayer. I. Band. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1901.

In diesem neuen Unternehmen soll „weiteren Leserkreisen, Gelehrten und Ungelehrten, Schaffenden und Geniefsenden, ein ernstes, auf wissenschaftlicher Grundlage ruhendes Organ für das Theater, für seine Geschichte, Kritik und Praxis" geschaffen werden. Diese Worte des Herausgebers müssen der Besprechung des vorliegenden Werkes zum leitenden Gesichtspunkt dienen und das abzugebende Urteil vor allem auf den Wert des Buches in seiner Gesamtheit einstellen, dem gegenüber die einzelnen Beiträge variable Gröfsen bleiben müssen und dürfen.

Das Inhaltsverzeichnis des Bandes gibt neben dem Überblick über das Gebotene einen Einblick in die gute Verteilung des Stoffes. Geschichtliche Beiträge zur Entwickelung der Bühnen und ihrer Angehörigen in den verschiedensten Zeiten geben die gehaltvolle Einleitung. Daran schliefst sich als Hauptteil die Besprechung des Theaters der Gegenwart. Ein weiterer Abschnitt ist der Praxis der Bühne und Verwandtem gewidmet, und ein Nekrolog sowie ein Litteraturbericht des Theaters im Jahre 1901 schliefst die Reihe der vorgesehenen Rubriken.

Die geschichtlichen Beiträge verleihen dem neuen Unternehmen besonders stark das Gepräge eines wissenschaftlichen Unternehmens von dauerndem Werte. Bei fernerem Fortbestehen könnte die *Thalia* mit diesem Teil ihres Programms ein stets bereites Archiv für alle jene biographisch-kulturhistorische Kleinarbeit darstellen, welche oft ihre wertvollsten Resultate in der Zerstreuung ihres Erscheinens einbüfst oder gänzlich verloren gehen läfst. Tüchtiges wetteifert mit Interessantem in der kleinen Sammlung, die uns hier zum erstenmale von solchen Arbeiten vorliegt. Darunter beanspruchen besonders die Aufsätze von Elisabeth Mentzel über Madame Fiala, von Dr. Monty Jacobs über Rudolph Dessoir und von Dr. Adalbert v. Hanstein über Eduard Devrient und Albert Lindner eine gröfsere Beachtung. In der erstgenannten dieser Studien zeigt sich das liebevoll gezeichnete und sorgfältig aus vielen Zügen zusammengetragene Bild des Lebens einer Schauspielerin im achtzehnten Jahrhundert. Von gleichfalls stark kulturgeschichtlichem, aber auch eminent psychologischem Interesse ist Dr. Jacobs' aus Briefen gezogenes Charakterbild Rudolph Dessoirs. Und das in Dr. A. v. Hansteins Aufsatz gebotene Stück Lebensgeschichte eines in die Berühmtheit gerade soeben hineinwachsenden Schullehrers und Dramatikers gibt, neben willkommenen Ergänzungen zu Devrients hinreichend bekannter Eigenart, einen höchst interessanten Beitrag zur Biographie des unglücklichen Dichters. Dabei ist sowohl hier, wie auch in allen übrigen Aufsätzen, die Gefahr pedantischer Waschzettelhistorik so gut wie gänzlich und mit Glück vermieden. Indessen liegt der Schwerpunkt der *Thalia* doch wohl im zweiten Hauptteil des Gesamtwerkes, in dem kritischen Jahresbericht über deutsche und ausländische Bühnen. Mindestens kommt gerade hier die *Thalia* einem grofsen und äufserst gesunden Bedürfnis unserer Tage glücklich entgegen. In dem Parteigezänk der

Kunsttheoretiker, in dem hilflosen Wirrwarr der täglichen Theaterkritik kritisierender Journalisten, in dem Konkurrenzkampf der Dichter und in demjenigen der Theaterdirektoren, -besitzer und -aktionäre ist ein bleibend aufgerichtetes Denkmal aller erlebten Gröfse und auch aller erlebten Schande eine nationale Tat. Freilich eine Tat, der alle jene ungeheuren Schwierigkeiten im Wege stehen, welche einer Geschichtsschreibung jeder Gegenwart immer anhaften müssen. Aber wenn sich die Mitarbeiter der *Thalia* nur einigermafsen das freie, eigene Urteil nicht verkümmern lassen, so ist für dieses Jahrbuch die Möglichkeit geschaffen, eine Gröfse von Einflufs, eine feste, unabhängige Macht zu werden, eine letzte Instanz, zu der von allen Seiten des Kunstmarktes her ein Rekurs möglich ist, eine Berufung von der schlecht unterrichteten öffentlichen Meinung an die besser zu unterrichtende. Und wäre diese Stellung der *Thalia* durch ein ferneres, zweckbewufstes Auftreten erst einmal im Bewufstsein der Nation gesichert, so könnte am Ende auch die Anklage gefürchtet sein, welche von dieser Stelle aus gegen die Börsenspekulanten der Kunst erhoben würde, gegen jene giftigsten Schädlinge jeder wahren künstlerischen Volksbildung.

Dies alles steckt im Keime, in allen Teilen schon wohlerkennbar entwickelt, in den ersten vorliegenden Berichten der *Thalia*. Sie leiden naturgemäfs für das erste Mal noch ein wenig an der geringen Einheitlichkeit der Behandlungsweise und namentlich an einer Lückenhaftigkeit der besprochenen Theaterorte, die auffallen müfste, wenn man nicht damit zu rechnen hätte, dafs fürs erste wohl die zuverlässigen Berichterstatter nicht überall zu beschaffen waren. Immerhin, wenn man neben den Berichten aus Bern, Prag, Weimar, Zürich und Basel solche aus Hamburg, Hannover, Karlsruhe und Frankfurt a. M. vermifst, von den besseren Mittelstadttheatern ganz zu schweigen, wie Braunschweig, Dresden, Strafsburg und Freiburg etc., lauter Bühnen, die den zuerst aufgeführten doch immerhin vorangehen müfsten, so wäre in diesem Punkte besonders ein Fortschritt sehr zu wünschen. Daneben wäre bei einzelnen der Berichterstatter vielleicht, gerade im wohltuenden Gegensatz zu der häufigen Schnoddrigkeit der Tageskritiker, hie und da ein etwas würdigerer, gegen sich selbst strengerer Ton wünschenswert. Die feuilletonistische Redeweise stände einem solchen Werke, wie wir die *Thalia* eines werden zu sehen wünschen, wohl im Prinzip nicht an. Die Gefahr des gleichen Niveaus mit den Tageszeitungen mufs einem Jahrbuch vor allem in jedem Worte gegenwärtig sein. —

Ob man es als einen Zufall zu betrachten hat, dafs gerade Berliner Saisonberichte diesen Tadel sich hie und da gefallen lassen müssen?.. Wohltuend sticht dagegen die Art und Weise ab, mit der zum Beispiel der Referent des Münchener Schauspiels, Dr. Paul Legband, sich, seine Beobachtungen und seine Urteile zu geben weifs.

Die Praxis der Bühne bringt einige zeitgemäfse Aufsätze, die als Merksteine in der theaterästhetischen Bewegung unserer Tage von dauerndem Interesse sein dürften. So zum Beispiel Dr. Kilians Plauderei vom Theaterzettel, seinen Wandlungen, Geschmacklosigkeiten und erzieherischen Aufgaben; oder Josef Altmanns sehr gründliche Erörterung

der Frage staatlicher Theaterschulen. Dr. Mekler gibt in seinem Briefe über *die Neubelebung der antiken Bühne* einer vielerörterten Bestrebung der jüngsten Zeit beachtenswerte Fingerzeige und interessante, neuere Daten. Auch hier wird auf gute Art manche glückliche Anregung vorgetragen. Der Nekrolog verbindet durchgehends brauchbare Sachmaterialangaben mit warmen Bildtönen der gezeichneten Persönlichkeiten. Da wir über die Vollständigkeit der Litteraturangaben des Theaters kein Urteil haben, so begnügen wir uns mit der Anerkennung ihrer zweckmäfsigen, übersichtlichen Anordnung.

Alles in allem liegt vor uns ein Unternehmen, das der Aufmerksamkeit und der energischen Förderung aller derer aufs wärmste empfohlen werden mufs, die dem Theater noch mit Schillerschem Optimismus gegenüber stehen können. Was heute von diesem Werke vorliegt, ist sehr viel Gutes und manches direkt Wertvolle. Das Beste aber ist das, was dieser erste Band verspricht.

Die Einlösung dieses Versprechens ist sehr viel mit von der Aufnahme des ersten Versuchs abhängig. Wenn die Wärme dieser Aufnahme sich vielleicht durch die Ermäfsigung des immerhin recht hohen Preises von 12 Mark (14 Kronen) für den Band steigern liefse, so wäre einer guten Sache gedient.

Freiburg i. B. F. A. S.

[Leider ist das Weitererscheinen der *Thalia* überhaupt in Frage gestellt. Der Herausgeber (Wien VIII/1, Strozzigasse 31), der beträchtliche pekuniäre Opfer für den 1. Band gebracht hat, kann sein Unternehmen nur fortführen, wenn er für die nächsten drei Jahre einen Zuschufs zur Deckung der Kosten von je 1400 Kronen zugesichert erhält. Möge es ihm gelingen, die in Anbetracht der Wichtigkeit des Unternehmens geringfügige Summe zusammenzubringen! D. H.]

Kurze Anzeigen und Büchereingänge.

The Mabinogion. Mediaeval Welsh Romances, translated by Lady Charlotte Guest with notes by Alfred Nutt and published by David Nutt at the Sign of the Phœnix. Long Acre 1902.

Die vorliegende Veröffentlichung erneut die bedeutsame Übersetzung der sog. *Mabinogion*, die Lady Charlotte Guest 1838 hatte erscheinen lassen. „*As a masterpiece of English narrative prose*“ ist sie dem Herausgeber in erster Linie einer neuen Auflage wert erschienen. In der Tat mufs, wer die Erzählungen zu wissenschaftlichen Zwecken zu studieren gedenkt, ohne des Keltischen selbst kundig zu sein, heute zu der französischen Übersetzung von Loth greifen, in der die Originale genauer wiedergegeben sind. Doch wird man auch in Deutschland noch gerne das handliche und hübsch ausgestattete Bändchen zur Hand nehmen, das die vielbehandelten Geschichten in der Gestalt bietet, in der sie auch für die deutsche Wissenschaft zuerst fruchtbar geworden sind. Der Wiederabdruck ist ein wörtlicher, nur an wenigen Stellen ist vom Herausgeber eine Verbesserung angebracht oder eine Kleinigkeit eingefügt worden, die die Übersetzerin übergangen hatte. Die umfangreichen Erläuterungen der ersten Ausgabe hat Nutt, als vielfach überholt, mit Recht weggelassen. An ihrer Stelle findet man im Anhang eine knappe Orientierung über Überlieferung, Stoff und Geist der abgedruckten Erzählungen, die man mit Nutzen lesen wird, auch wenn man nicht geneigt sein möchte, den vorgetragenen Anschauungen über die litterargeschichtliche Stellung der merkwürdigen Geschichtchen durchweg beizupflichten.

Freiburg i. B. Friedrich Panzer.

Adolf Winds, Aus der Werkstätte des Schauspielers. Dresden, Erwin Haendcke 1903. VI u. 202 S.

Die Schrift von Winds, der vermöge seiner Tätigkeit als ausübender Schauspieler wie als Lehrer am Königlichen Konversatorium in Dresden sehr wohl in der Lage war, über Schauspielkunst manches Lehrreiche zu sagen, richtet sich in erster Linie an den jüngeren Berufsgenossen. Sie zeigt ihm das grofse Mafs der zu leistenden Arbeit, spricht mit ihm über das Publikum, über Fragen des Handwerks und Fragen der Kunst und weifs überall durch feine Beobachtungen und aus reicher Erfahrung geschöpfte Winke zu fesseln. Der Freund des Theaters lernt hier die Bedingungen kennen, unter denen eine schauspielerische Leistung zu stande kommt, die Zufälligkeiten, die oft über Erfolg oder Mifserfolg entscheiden. Die allgemeinen Erörterungen über das Verhältnis von Dichter und dramatischer Dichtung und Theater zu einander erhalten dadurch ein besonderes Interesse, dafs hier manches, was Freytag vom Standpunkt des Dichters aus betrachtet hat, hier vom Standpunkte des Schauspielers aus angesehen wird. Wir erfahren hier allerhand Interessantes über die Art, wie der Darsteller seine Gestalten bildet, wie er Eigenes und Fremdes hierbei verwendet. Der Laie wird sich vor allem zu den Kapiteln über *Rhetorik, Auffassung, das Modell, Schule und Entwickelung, Vorbilder* wenden, die niemand ohne Anregung lesen wird. In dem, was der Verf. über die sogenannte Verwandlungsfähigkeit der Schauspieler und über deren Vorliebe für minderwertige Stücke sagt, gewinnt er einem bekannten Gegenstand neue Seiten ab. S. 70 wird darauf hingewiesen, dafs die Schauspielkunst an einer der gröfsten Gestalten der deutschen Litteratur keine Lorbeeren erntete. „Mephisto und Gretchen haben zu allen Zeiten bedeutende Darsteller gefunden, von einer bedeutsamen Darstellung des Faust weifs die Theatergeschichte nichts zu melden.“ Der Verf. nimmt überall auf die Praxis der grofsen Bühnenkünstler Bezug und belebt hierbei seine Darstellung durch manches weniger bekannte theatergeschichtliche Detail. Er zeigt sich durchweg als ein feingebildeter und sehr belesener Mann, der auch mit abgelegenen Autoren und Schriften, wie Herders *Über den Ursprung der Sprache*, Schlegels berühmten *Vorlesungen über dramatische Kunst,* mit Schopenhauer und Nietzsche wohl vertraut ist. Schade, dafs ihm Diderots geistreiches *Paradoxe sur le Comédien* entgangen ist, das vor allem in dem Kapitel über Auffassung hätte berücksichtigt werden können.

The Journal of American Folk-Lore. Editor A. F. Chamberlain. Vol. XV. 1902 (Nos LVI—LIX): Frank Russell, Know, then, Thyself. — J. Walter Fewkes, Sky-God Personations Hopi in Worship. — Albert Ernest Jenks, The Bear-Maiden. — George Wharton James, A Saboba Origin-Myth. — Henry Carrington Bolton, The Vintner's Bush. — William Wells Newell, The Legend of the Holy Grail VII. — Frederik Starr, The Tastoanes. — Louis L. Meeker, White Man. — George H. Pradt, Shakok and Miochin: Origin of Summer and Winter. — W. M. Beauchamp, Onondaga Plant Names. — I. W. Hudson, An Indian Myth of the San Joaquin Basin. — Alexander F. Chamberlain, Memorials of the „Indian“. — Ralph S. Parter, The Story of Bantugan. — id., The Story of Datto Pata Mata. — Isabel Moore, Portugeuse Folk-Songs. — Mary Lasley, Sac and Fox Tales. — Alexander F. Chamberlain, In Memoriam — John Wesley Powell — Thomas Wilson. — George A. Dorsey, Wichita Tales. — Alexander F. Chamberlain, Algonkian Words in American English. — Letitia H. Wrenshall, Incantations and Popular Healing in Maryland and Pennsylvania. — Thirteenth Annual Meeting of the American Folk-Lore Society. — A. F. C. and I. C. C., Record of American Folk-Lore. — Notes and Queries. — Local Meetings and Other Notices. — Bibliographical Notes (Books, Journals, Notes on Folk-Lore Periodicals).

In den *Notes and Queries* versteckt sich manches, was über die Kreise der Folkloristen hinaus Interesse erweckt. Es seien angeführt: *Florida Song-Games* (S. 193) und eine amerikanische Fassung der Ballade *The Jew's Daughter* (S. 195). Ferner erfahren wir aus den Rezensionen von einer Schrift von A. Matthews, *Brother Jonathan* S. 206).

Abhandlungen.

Schillers Ethik.

Eine Studie zur Genesis und Geschichte des Harmoniebegriffs, sowie der Lehre von der „schönen Seele“ bei Schiller.

Von Friedrich Alfred Schmid.

Wenn es beim Studium oder bei der Darstellung irgend einer theoretischen Meinung erlaubt ist, von dem dargestellten Gegenstand einen Rückschluss auf die Persönlichkeit zu machen, die sich diesen auswählte und durch ihre besondere Behandlungsweise prägt, so scheint mir ein solcher Anspruch im Bereich ethischer Theorien am ehesten verständlich zu sein, ohne besonderer Rechtfertigung zu bedürfen.

Denn wenn auf irgend einem Gebiete, dann ist auf dem praktischen der Wunsch am häufigsten der Vater des Gedankens. So wird man bei dem Versuch, sich die lebendige Anschauung eines Systems der Moral zu verschaffen, selten fehl gehen, wenn man dazu neigt, sich dieses durch die Betrachtung der vortragenden Persönlichkeit plastisch zu machen.

In der weiteren Einschränkung auf das gegebene Thema, glaube ich durch die auffällige Evidenz der Tatsachen völlig dem Beweis enthoben zu sein, dass Schillers moralphilosophischer Werdegang ohne Schillers Persönlichkeit nicht zu denken ist.

Die Persönlichkeit Schillers ins richtige Licht zu setzen, ist mehr oder minder Sache einer biographischen Darstellung; sie steht in ihren Grundzügen deutlich genug vor uns.

Aber an Schillers Name knüpft das allgemeine Bewusstsein mit überwältigendem Nachdruck den Begriff des grossen Dichters, durch den der Philosoph Schiller nicht unmerklich auf das Bewusstsein der spezifisch Gebildeten zurückgedrängt wird. Und in der Tat möchte ich die mir naheliegende Ansicht aussprechen, dass, ganz allgemein, wohl ein dichtender Philosoph viel eher wird den Philosophen einmal verleugnen können, als der philosophierende Dichter den Poeten; eine Ansicht, die, auf Schiller angewandt, meiner Ueberzeugung nach am

raschesten übersehen lässt, von welcher Seite her Schiller betrachtet sein will, um als theoretischer Ethiker vollkommen verständlich zu werden.

Sein poetischer Genius trieb ebensosehr zu früher, kraftvoller Entfaltung, wie zum ernsten Bewusstsein der hochgestellten Aufgaben, zur ästhetischen Reflexion.

Schiller nahm frühzeitig seine Dichtergabe als Beruf; seine Reflexion über die poetische Tätigkeit verknüpfte sich dadurch aufs engste mit der Reflexion über seine persönliche Bestimmung; und nennt man dies moralisches Räsonieren, so ist die Wurzel aufgedeckt, aus der Schillers Ästhetik und seine Ethik als blutsgleiche Zwillinge emporgewachsen sind. Darum ist es offenbar, dass man in diesem Sinne Schiller ebenso früh wird als ethisch interessiert betrachten müssen, als man in ihm die Spuren ästhetischer Reflexion zurückverfolgen kann.

Eine vollständige Betrachtung Schillers in seiner Beziehung zu den Fragen der Ethik hätte also zweifellos schon bei jenen frühesten Versuchen einzusetzen, mit denen der jugendliche Dichter zuerst den bewussten Schritt von der naiven zur sentimentalischen Dichtung tat.

Andererseits ist es aber in die Augen fallend, dass das erste, unsichere Tasten nach einer philosophisch-moralischen Grundanschauung nur für den Darsteller des geistigen Werdeganges Schillers Bedeutung haben kann. Wenn wir von Schillers ethischen Überzeugungen sprechen, denken wir vielmehr wohl hauptsächlich an den gereiften Mann und nicht an den überschwänglichen Karlsschüler. Wenn ich daher in knappem Umriss auch diese ersten Stufen der ethischen Begriffsbildung bei Schiller skizziere, so ist es allein zu dem Zwecke, zu zeigen, wie innig jene Verschwisterung zwischen Reflexion auf die künstlerische Tätigkeit und zwischen philosophischem Spekulieren ist. Die poetische Produktion ist jederzeit die Auslösung einer psychischen Spannung, eines Widerstreites in der begabten Seele zwischen dem eindringenden, mächtig wogenden und die Gefühle bestürmenden Stoff und der zu seinem Niederzwingen, Beherrschen und Ordnen aufgerufenen Form, der darstellenden Kraft, die dadurch, dass sie objektive Klarheit oder Ruhe in den Stoff bringt, das Kunstwerk erzeugt nnd derart die objektiv gestaltete Harmonie in die schaffende Psyche zurückspiegelt. All das Auf und Nieder der Gefühle und das Hin und Her der Eindrücke, unter den Zauberstab des darstellenden Vermögens gebracht, lässt Erkennbarkeit in dem Chaos werden, und also die Wahrheit. Die Harmonie aber ist es allein, die als seine eigentliche Wesenskrone aus dem Kunstwerk leuchtet: sie also ist die Wahrheit. Damit hat der unge Schill er den ersten Angelpunkt für seine Anschauungen auch da

gefunden, wo sie sich, unabhängiger von ästhetischem Überlegen, allenthalben in Leben nnd Denken umsehen.[1])

Gleichmässig ist von diesem frühsten Gedanken der Harmonie, von der des menschlichen Wesens ausgehend bis zur letzten metaphysischen Ausnutzung dieses Gedankens auf eine universale Weltanschauung,[2]) die gesamte prosaische wie poetische Produktion Schillers weithin beherrscht, namentlich, soweit sie für Schillers ethische Betrachtungsweise in Rechnung zu ziehen ist.

Jene Harmonie nämlich, die als eine wunderbare, höhere und einheitliche Potenz aus den inkongruenten Substituten von Form und Stoff sich entfaltet hat, erhebt sich zum beherrschenden Prinzip in dem Augenblick, wo die hypostasierten Elemente zu prinzipiellen Faktoren aller Realität überhaupt erhoben werden.

Form und Stoff, Seele und Leib, Gott und Natur sind aber bald gefundene Stufen zur prinzipiell höchsten Ausgestaltung des metaphysischen Harmoniebegriffes.[3])

Die darausfolgende Moral ist der Formulierung nach klarer, als nach dem Gehalt: Bestimmung des Menschen ist es, jene Vollkommenheit der Harmonie anzustreben, indem er sie begreift; das Eine durch Liebe, das Andere durch Weisheit, in ihrer Totalität durch Tugend. Dies Ziel ist ein unendliches; der moralische Erfolg ist die unendliche Annäherung.[4])

Jene Weisheit, die einen Teil der Tugend ausmacht, soll also die Vollkommenheit, die Harmonie des Weltganzen erkennen; beiläufig eine

---

[1]) Der Begriff der Harmonie in seiner Gleichsetzung mit dem der Vollkommenheit findet sich so schon in den Schularbeiten Schillers, die er auf der Militärakademie zu leisten hatte. In den philosophischen Briefen wird dann dieser Begriff sofort zum Grundthema.

[2]) Hierfür sind die Juliusbriefe besonders charakteristisch.

[3]) Zuletzt blieb doch diese ästhetische Auffassung vom Dasein und Zweck des Universums ebenso die ursprünglich naivste, wie vielleicht eben deshalb die in letzter Linie beherrschende für Schiller. Die Schlufszeilen aus dem *Kolumbus* von 1795 formulieren so präzis wie nur möglich die Philosophie der Juliusbriefe:

„Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andre gewifs."

(vgl. die *Theosophie des Julius*, Abschnitt *Gott.*)

[4]) Vgl. hierzu *Der Jüngling und der Greis* (1782): „Meine Laufbahn ist die Ewigkeit. Durch die Hoheit und Zahl meiner Wünsche werd ich mich in der Geister Gewühl stehlen, die nach der Gottheit hinzücken."

Ein höchst originales Verständnis für die Grundprobleme des nachkantischen deutschen Idealismus, namentlich Fichtes, scheint sich schon hier bei Schiller vorzubereiten.

Harmonie, die bis aufs letzte wiederum den Stempel einer Vollkommenheit trägt, wie sie das Wesen des Kunstwerks ausmacht.[1]) — Jene Weisheit erkennt damit zugleich, dass allein in der Vollkommenheit des Weltganzen die wahre Glückseligkeit beschlossen sei: im Makrokosmos die Pan-Eudämonie, wie im Mikrokosmos des Einzel-Individiums die persönliche Glückseligkeit. Es ist demnach einleuchtend, dass die quantitative Vermehrung der mikrokosmischen Vollkommenheit zur Harmonie des Weltganzen fördernd beiträgt. Darum ist der Einzelne nicht allein verpflichtet, mit Liebe die eigene Vollkommenheit zu fördern, sondern auch dadurch, dass er nach Kräften Glückseligkeit um sich verbreitet, Andern den Weg zur Vollkommenheit zu ebnen. Das tut er durch Wohlwollen, durch Liebe zu seinen Mitmenschen.[2]) Man könnte sonach jene erste Liebe die subjektivistische nennen, während man diese als objektivistische bezeichnen möchte. Diese Liebe, die ihre Objekte ausserhalb der eigenen Persönlichkeit sucht, ist das wahre Band, das die Geister an die Geister knüpft und schliefslich die Bürgschaft gewährt, dass die erstrebte Vollkommenheit kein absolut der verfügbaren Kraft inadäquates Ziel sei. Ich habe vorhin mit Absicht die Ausdrücke so gesetzt, dass durch Worte, wie Makrokosmos und Pan-Eudämonie angedeutet erschien, nach welchen Vorbildern Schillers ethische Anschauungen auf metaphysischem Boden neigen. Leibniz und Spinoza sind unverkennbar;[3]) für die Tugendlehre wohl ebenso die englische Moralphilosophie, namentlich Shaftesbury.

Die breiteste Darstellung der vorliegenden, verschwommenen Metaphysik nebst ihren moralischen Schlusswendungen ist die *Theosophie des Julius;* aber in eben diesen Briefen tritt auch die innere Wendung der Betrachtungsweise hart neben die farbenfroheste Ausmalung der Vollkommenheitsmoral im Sinne des Julius: es erhebt sich der Zweifel an der Möglichkeit, mit unserm Planeten-Gehirn objektive Seins-Wahrheit

---

[1]) Die keimartige Beziehung zur Kunstlehre Fichtes und der Romantik wird durch einen Vergleich, etwa mit Fichtes *Anweisung zum seligen Leben* vom Jahre 1806 deutlicher. Dort spricht Fichte von dem Wesen der Gottheit, dessen inneres Sein aus sich heraus trete als Schönheit, als vollkommene Herrschaft des (vernünftigen) Menschen über die Natur, als Staat, als Wissenschaft, kurz, als die Idee im strengen Sinne. (Vgl. Fichtes S. W. Bd. V S. 526f.)

[2]) Vgl. die *Theosophie des Julius:*

„Tote Gruppen sind wir, wenn wir hassen,
Götter, wenn wir liebend uns umfassen,
Lechzen nach dem süfsen Fesselzwang ...“ usw.

[3]) Und zwar sind es so ziemlich dieselben spinozistischen Elemente, die späterhin immer wieder die Gedankengänge der deutschen Philosophie nach Kant durchkreuzten.

konstatieren zu können. Mit einer vielleicht nicht allzukühnen Wendung kann man kurzum sagen: das Kantische Ding an sich wird Schiller zum Problem.

Diese Einsicht stürzt auch jene metaphysische Moral. Der Mensch ist aus seinem familiären Zusammenhang mit dem harmonischen Universum heraus wieder auf sich selbst gestellt.

Mit der zuversichtlichen Anwartschaft auf den Dank des Universums, wenn die harmonische Vervollkommnung der Persönlichkeit gefördert werde, ist dem moralischen Bewusstsein die kräftigste Stütze des Eudämonismus geraubt. Aber trotzdem fordert der Dichter von sich jene Harmonie, die sein eigenstes Wesen ausmacht. Darum bleibt diese Harmonie als Aufgabe; nur heisst sie nicht mehr moralisches Weltziel, sondern jetzt, dem Planeten-Gehirnbezirk entsprechend, bescheiden und subjektiv genug: sittliches Gefühl. Interessant scheint mir, wie auch hier die Einflüsse Rousseaus, die ich vorhin nicht erwähnt habe, weil sie Schillers jugendliche Moralphilosophie nicht direkt berührt haben, sich nun derart modifizieren, dass sie, verschwindend, ihren letzten Akzent auf die Schillersche Ethik werfen. Denn Rousseaus grosse Predigt von der Heiligkeit der Natur ist nun für diese Gefühlsmoral die beste Basis: gut ist immer das Natürliche im Menschen, das in einer gefühlsmässigen Sprache das Gute als solches aus sich selbst bezeichnet. Danach zu handeln ist nun nicht mehr eigentlich Bestimmung, sondern zunächst direkte Aufgabe — fast möchte man sagen, Pflicht. Im Hintergrunde steht dabei immer noch der Lohn, die Glückseligkeit.

Es ist bekannt, dass der rege briefliche Verkehr mit Körner, namentlich eben die letzten Ausläufer der Juliusbriefe, Schiller mit raschen Schritten dem Kantischen Moralprinzip entgegenführten. Zuerst mit einem ungemein feinen philosophischen Taktgefühl, ohne jeden Kantischen Einfluss. Sodann, beim Eintritt in die Kantische Sphäre, unter zerstreuter Beeinflussung durch den grossen Königsberger, bis schliesslich das Studium der massgebenden Kantischen Schriften selbst Schillers letzte Stellungnahme entschied. Bevor ich mit dieser zu der engsten Formulierung unseres Themas gelange, soll aber der ethische Entwickelungsgang des Dichters zu Ende skizziert werden. Wenn an irgend einer Stelle in Schillers geistigem Leben, so ist es hier offenkundig, welche Schwierigkeiten das spezifisch poetisch gemeinte, nur immer dichtend darstellende Genie der historischen Methode bietet. Ich möchte hier die gelegentliche Bemerkung nicht unterdrücken, dass es mir so scheint, als ob gerade dem „philosophischen Gespräch im Geisterseher“ eine organische Entwickelungsstufe in Schillers

Denken um diese Zeit nicht entspräche.[1]) Ich habe vielmehr den Eindruck eines einzelnen, geistreichen Einfalls, der schliesslich wohl mehr als ein solcher, aber weniger als eine persönlich ernstgemeinte Theorie ist, die gerade ihre beste Beleuchtung aus dem parallelen Denkfortgang so erhält, dass sie wohl als ausgewachsene Nebenerscheinung betrachtet werden muss, denn wir erinnern uns, auf welchem Standpunkt wir Schiller verlassen haben: das sittliche Gefühl ist das Kriterium des moralischen Verhaltens. Die notwendige Immanenz unserer Erkenntniskraft ist erkannt. Ein naheliegender Skeptizismus stimmt den philosophierenden Dichter kritischer: er sieht, zieht er die Summe aus den beiden früheren Erkenntnissen, dass die Tugendlehre mit dem veralteten Mechanismus des Eudämonismus zu einer unerlaubten Transzendenz führt. Jene, für alle Wahrheit unumgängliche, allgemeinverbindliche Potenz ist aber somit aufgehoben: sie hiess objektive Bestimmung des Menschen.

Ist das „sittliche Gefühl" nicht subjektiv? Ich glaube, soweit ich sehen kann, konnte nur der Dichter hier den Philosophen vor dem absoluten Skeptizismus retten, solange der Kantische Boden noch nicht gewonnen war. Der Ästhetiker aber verlangte jenes allgemein Verbindliche aus innerer Erfahrung, aus künstlerischem Gefühl heraus. Denn nur allgemeine Anerkennung eines Schönen überhaupt ermöglicht die schöne Gestaltung. Von dieser ist der geniale Dichter überzeugt; also ist jene wahr. Die Anwendung auf das Moralische liegt durchaus nahe: das sittliche Gefühl teilt mit dem ästhetischen Gefühl das Verlangen nach objektiver Anerkennung. Die natürliche Gerechtigkeit allein schon verlangt, dass ich anerkenne, was ich selber ausspreche; aber auch, dass, was ich ausspreche, in allen seinen denkbaren Wirkungen

---

[1]) Vgl. *Der Geisterseher*, Zweites Buch, Vierter Brief. Erster Druck der *Thalia*. Eine interessante Bestätigung meiner Ansicht, dass das „philosophische Gespräch" keine organisch bedingte Modifikation der moralphilosophischen Überzeugungen Schillers voraussetzte, finde ich nachträglich noch in einem Briefe Schillers an die Schwestern Lengefeld vom 26. Januar 1789. Dort schreibt der Dichter: „Mein ‚Geisterseher' hat mich diese Tage etlichemal sehr angenehm beschäftigt; er hätte aber fast mein Christentum wankend gemacht, das, wie Sie wissen, alle Kräfte der Hölle nicht haben bewegen können. Der Zufall gab mir Gelegenheit, ein philosophisches Gespräch herbeizuführen, welches ich ohnehin nötig hatte, um die freigeisterische Epoche, die ich den Prinzen durchmachen lasse, dem Leser vor Augen zu stellen. Bei dieser Gelegenheit habe ich nun selbst einige Ideen bei mir entwickelt, die Sie darin wohl erraten werden (denn Gott bewahre mich, dafs ich ganz so denken sollte, wie der Prinz in der Verfinsterung seines Gemüts); auch, glaube ich, wird Ihnen die Darstellung durch ihre Klarheit gefallen."

und Konsequenzen, meine eigene, freudige passive Billigung finden würde. Es schimmert der Satz hindurch: „Handle so, dass die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne."[1]) Auch ohne diese Kantische Formulierung liegt in jener Forderung, schon in vollkommener Reife, eingehüllt der Begriff der Verbindlichkeit, der Pflicht.

Mir scheint dieser Zusammenhang der natürliche zu sein. Die Philosophie des Prinzen passt darein nur halbwegs. Ihre Beeinflussung durch den neuen prinizipiellen Gesichtspunkt ist zwar offenkundig, aber die mathematisch-graduelle Belohnungstheorie, die in der hypothetischen, natürlichen Zwecksetzung entwickelt erscheint, steht nimmer in Zusammenhang mit dem „Gutes tun um des Guten willen". Diese „Hypothese" Schillers zeigt einerseits einen Abfall von dem prinzipiellen Verzicht auf metaphysische Spekulation, andererseits ist sie in dem Versuch unglücklich, den formal eliminierten Eudämonismus material wiederum in die Überlegung mit hereinzuziehen. In dem Gedichte *Resignation* scheint mir sogar dieser endemische Eudämonismus glücklicher formuliert zu sein.[2])

Von hier aus vollzieht sich die Verschmelzung der Schillerschen Resultate, die wir an sich schon erstaunlich nahe an gewisse Kantische Grundanschauungen herangediehen sehen, ziemlich rasch. Um die Jahreswende von 1790 auf 1791 las Schiller die *Kritik der Urteilskraft* und unmittelbar darauf zeigen die Schriften *Über den Grund des ästhetischen Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Über die tragische Kunst*[3]) den tiefgehenden Einfluss, den schon diese erste Lektüre auf Schiller geübt hatte. Soll ich den definitiven Standpunkt Schillers vor seiner Bekanntschaft mit Kant nochmals kurz rekapitulieren, so kann ich das mit denselben Worten tun, deren er sich gelegentlich in einem Briefe an Körner bedient: als Massstab für die Beurteilung gelte, ob eine Tat, allgemein genommen, von guten oder schlimmen Folgen für die Welt sei. Man erkennt deutlich die Elemente zu dieser Maxime: die harmonische Vollkommenheit steht als leitender Gesichtspunkt im Hintergrund. Das sittliche Gefühl verlangt diese als objektiv gültiges Prinzip,

---

[1]) Kant, *Kritik der prakt. Vernunft*, § 7.

[2]) Vgl. dazu die beiden letzten Strophen dieses Gedichts. Am prägnantesten die Worte:

„Du hast gehofft, dein Lohn ist abgetragen,
Dein Glaube war dein zugewog'nes Glück."

[3]) Beides Bruchstücke aus einer „Theorie der Tragoedie" aus dem Jahre 1791 bezw. Frühjahr 1792.

da dies Gefühl selber der Allgemeingültigkeit bedarf. Die notwendige Resignation auf eine mehr als immanente Erkenntnis lässt allerdings diese Ansicht nur den Charakter einer brauchbaren Hypothese annehmen; aber auf die Brauchbarkeit kommt es im moralischen Felde nun eben auch hauptsächlich an.

An diesem Punkte wird das Schillersche Denken durch die Kantische Lehre wie von einer Offenbarung getroffen. Alle angelegten Keime sind reif zur Entfaltung: die gefühlsmässigen, ästhetischen Zusammenhänge, die Schiller zum Begriff der Harmonie geführt haben, heissen bei Kant Zweckbegriffe; die im zweifelnden Halbdunkel gelassene Objektivität irgend einer Zweckmässigkeit aber wird mit einem Schlage erhellt durch die Lehre von der unmittelbaren Gewissheit der Zweckmässigkeit im Reiche der Freiheit. Das skeptische Element in Schiller, seiner Natur ohnehin organisch fremd, flüchtet mit williger Eile auf das Reich der Natur zurück, um dort hinfort wenig Schaden mehr anzurichten: die Gewissheit der moralischen Grundlage ist gewonnen.

Es ist ebenso charakteristisch, wie verständlich, dass die erste Anwendung der geklärten Anschauung auf ästhetischem Gebiete von Schiller erprobt wird; denn die ästhetische Reflexion bleibt nun einmal für immer die Probe auf die Rechnung für den Dichter. Und rasch wird Schiller auf diesem Wege zur Höhe seiner ästhetisch-philosophischen Erkenntnisse geführt.

War aber Schiller von Anfang an mit Kant völlig einverstanden, so brachte es gerade das ästhetische Element in Schiller mit sich, dass er bald zu der Kantischen Ethik eine selbständige, freiere Stellung nahm, von der aus die Sittenlehre des Theoretikers sich mit den verjährten Anschauungen des praktischen Künstlers eigenartig verwob.

Als einen unverlierbaren Gewinn hat Schiller aus Kants Lehre zweierlei für sich gezogen: den Begriff des absoluten Sittengesetzes und den der Gebundenheit an dasselbe in der Freiheit, den Pflichtbegriff. Der letzte Begriff enthält in seiner Bedeutung schon hinreichend befriedigend das Kardinal-Merkmal, nach dem Schillers Überlegungen allemal konvergieren: die Forderung der Harmonie. Der Pflichtbegriff besagt ja nichts anderes, als die Anerkenntnis, dass Übereinstimmung zwischen dem zufällig gegebenen und dem absolut Allgemeingültigen, zwischen Notwendigkeit und Freiheit bestehen solle. Soweit ist dieser Pflichtbegriff völlig willkommen. Aber jenes Ideal der Harmonie, das die Realisation alles Guten bedeutet, ist gleichzeitig auch die höchste Potenz der vollkommenen Schönheit, die wiederum nicht bestehen

kann, so lang eine Antagonie obwaltet zwischen Form und Stoff. Nun ist aber geradezu die Kantische Pflichtenlehre aufgebaut auf diesen Widerstreit: nur im Kampfe mit der sinnlichen Neigung und in deren Unterjochung unter das Vernunftideal ist sittliches Handeln möglich: die Erhabenheit des Kantischen Sittengesetzes schliesst seine Schönheit aus. Mit der Empfindlichkeit des durch und durch ästhetischen Gewissens fühlt dies Schiller bis zur Übertreibung als das heraus, was ihn von Kant nicht nur trennt, sondern ihn ergänzend, man möchte sagen, erlösend, über den schmucklosen Rigorismus hinaushebt.

Durch diesen Rigorismus wird die unerlässliche Grundlage aller sinngemässen Vollkommenheit aufgehoben: die Harmonie der beiden getrennten Reiche des Lebens, des Reiches der Natur und der Freiheit; die Harmonie der sinnlichen und der intelligibeln Welt.

Nicht einzelne sittliche Handlungen soll der Mensch hervorbringen, sondern sittlich soll sein ganzes Wesen sein, seine ganze Person, die seine sinnliche Erscheinung ebensowohl voraussetzt, wie seine vernünftige Freiheit. Der Rigorismus, im Leben durchgeführt, bietet allenthalben nur Bilder des Erhabenen. Kant selber aber hat gezeigt, dass das Erhabene nicht das Schöne sei. Die Schönheit hat keine Stelle mehr in der sittlich-ästhetischen Welt Schillers, wenn Kants Rigorismus recht behält. Nur mit erkämpfter, mühsamer Würde kann der Mensch durch das Leben gehen, das nichts ist als ewiger Streit zwischen Neigung und Pflicht, die Grazien aber sind entflohen.

Dabei kann ein Dichter nicht stehen bleiben, der seine Kunst philosophisch zu betrachten gelernt hat und dem ihre Erfüllung nach Massgabe erkannter Gesetze zugleich auch praktische Bestimmung ist. Die Grazien also wieder in die vom kalten Sittengesetz beherrschte Welt einzuführen und gleichberechtigt neben die Erhabenheit zu stellen, das ist eine Aufgabe, die nicht besser zu formulieren ist, als in einer Reflexion über Anmut und Würde.[1]) Aus dem Aufsatze, der über dieses Thema handelt, muss ich hier alle rein ästhetischen Elemente, soweit es möglich ist, auszuschalten versuchen, um das spezifisch moralische Resultat herauszuheben. Es versteht sich, dass dies, bei der ganzen Betrachtungsweise Schillers, naturgemäss ein stark ästhetisch modifiziertes Resultat sein muss. Schiller geht aus von rein ästhetischen Überlegungen. Der Begriff der Anmut, als der Schönheit in der Bewegung, wird im Gewande des Mythus vorgetragen und erläutert. Daran schliesst sich zum zweiten die Darstellung des Begrifflichen im

[1]) Vollendet im Mai 1793.

Wesen der Schönheit. Ihre Bedeutung ist eine doppelte, wenn man sie im Hinblick auf den Menschen betrachtet (und nur darauf kommt es Schiller an). Es ist nämlich eine Schönheit der Erscheinung wohl zu trennen von der notwendig geforderten Schönheit der sittlichen Persönlichkeit, wenn je letztere überhaupt einen Sinn haben soll. Denn harmonische Vollkommenheit ist Schönheit. Also ist zu unterscheiden zwischen architektonischer Schönheit als Naturprodukt und Schönheit der „Person“[1]) oder Anmut im engeren Sinne.

Die architektonische Schönheit ist Gegenstand der ästhetischen Betrachtung. Die von Schiller gefundenen philosophischen Formulierungen für ihre Bestimmung aus natürlicher Zweckmässigkeit und aus einer Vernunftidee sind im wesentlichen ganz Kantisch.

Für die ethische Seite der Frage kann jedoch diese Schönheit nur insoweit in Betracht kommen, als sie, der Erscheinung inhärierend, von dem Menschen als freier Intelligenz zugleich mit jener selbst modifiziert werden kann. Diese Veränderung aber, die in der sinnlichen Erscheinungsweise der Schönheit vor sich geht, ist das Problem der Schönheit in der Persönlichkeit, oder die Frage nach der sittlichen Anmut.

Die Vorfrage, ob die aktive Einwirkung der freien Persönlichkeit auf die Erscheinungsweise der architektonischen Schönheit nicht zerstörend ausfallen möchte, beantwortet sich aus den elementaren Grundanschauungen Schillers heraus von selbst im abweisenden Sinn. Die architektonische Schönheit selbst besteht nur durch ein notwendiges Ideal der Vernunft; diese Schönheit nennt Schiller daher sogar „eine Pflicht der Natur“. Es ist darum offenbar, dass, wo das Ideal in der Vernunft vorgebildet ist, die notwendige Harmonie des Wirklichen es ausschliessen muss, dass in der Erscheinungswelt die Freiheit der Natur widerspreche. Diese Art von prästabilierter Harmonie ist zwar unbewiesene, aber aus der inneren Erfahrung heraus gewisse Grundlage. Darf nun, folgert Schiller, die Vernunft ihr eigenes Ideal verleugnen, wenn sie die Natur bestimmen will? Oder muss sie nicht, um ihres eigenen Gesetzes willen, die abhängig gemachte Natur in ungehemmter Ausübung ihrer Pflicht zur Schönheit lassen?

Eine verneinende Beantwortung dieser Frage ist bei Schiller unmittelbar undenkbar.

Also bleibt es dabei, dass es durch Freiheit modifizierte Schönheit

---

[1]) Schiller sagt „Person“. Uns ist heute, namentlich in ethischen Untersuchungen. der vollere Begriff der „Persönlichkeit“ mehr geläufig. Danach richtet sich im folgenden mein Wortgebrauch.

der Persönlichkeit in der sinnlichen Erscheinung gibt. Diese Schönheit ist Veränderung, Bewegung. Diese bewegte Schönheit heisst Anmut.

Unter den sinnlich wahrnehmbaren Bewegungen ist also zu sichten, welche von ihnen auf das Prädikat der Anmut Anspruch erheben können. Kriterium ist die Urheberschaft der Persönlichkeit oder der sittlichen Intelligenz. Darum sind alle unwillkürlichen Bewegungen a limine auszuschliessen. Unter den willkürlichen Bewegungen sind die abgezweckten von den sympathetischen zu unterscheiden. Letztere sind nur darum aus der Gruppe der unwillkürlichen Bewegungen herauszuheben, weil sie notwendige Begleiterscheinungen an abgezweckten Bewegungen und also selber gesetzmässig, nicht bloss natürlich-reflexiv sind. Die abgezweckten Bewegungen an sich ersticken unter dem Zweck zu sehr die Persönlichkeit, als dass sie in Betracht kommen könnten. Es bleiben also schliesslich als Domäne der Anmut diejenigen sympathetischen Bewegungen, die bei aller gesetzmässigen Unwillkürlichkeit doch willkürlich sein könnten und diejenigen Zweckbewegungen, die von diesen sympathetischen begleitet erscheinen.

Insoweit solche Bewegungen die moralische Ursache im Gemüt in freier, unbewusster Wirksamkeit auf die Natur erscheinen lassen, ist von Anmut zu reden.

Nur im Gleichmass der harmonischen Wechselwirkung kommt diese Anmut zu stande. Wo die Sinnlichkeit die Vernunft beherrscht, wo die Massen die Form bezwingen, ist nichts als hässliche Roheit; wo aber die Vernunft die Sinnlichkeit knechtet und entwürdigt, da mag allenfalls ein Zug des Erhabenen zu finden sein, niemals aber anmutige Schönheit. In der Zusammenstimmung von moralischem Gemütszustand und Sinnlichkeit allein also ist die Forderung der Harmonie erfüllt. Von hier aus eröffnet sich einerseits sowohl eine weite Perspektive auf ästhetische Erörterung des Anmutigen in Mimik und Ausdruck, als andererseits der Ausblick auf den Zentralgedanken der ganzen Ethik in Schillerschem Sinn: sittlich sein heisst pflichtgemäss handeln.

Pflicht ist, dem Vernunftgesetz in der Freiheit gehorsam zu sein.

Pflicht ist aber auch, die Ideen der Vernunft in der Sinnlichkeit zu respektieren, d. h. Pflicht ist, ein harmonischer Mensch zu sein.

Daraus gestaltet sich das ideale Ziel, die Bestimmung, die aufs neue für den Menschen gewonnen ist, wie von selbst: es ist der harmonische Charakter, der, weil er im Reiche der Freiheit sittlich, darum im Reiche der Natur durchweg schön handelt, der einheitliche Wille in der gesamten Individualität zur freudigen Übereinstimmung in sich selbst, allen Forderungen der Vernunft und der Natur gegen-

über: das Ideal der „schönen Seele“. Sittlich gut sein, heisst, das Gute um des Schönen willen, und das Schöne um des Guten willen erstreben. Denn da die Schönheit die ideale Forderung der Sinnlichkeit ist, Sittlichkeit aber diejenige der Freiheit, Freiheit und Sinnlichkeit aber hinwiederum aufgehoben werden müssen in der harmonischen Einheit des letzten Prinzips, so ist schliesslich Schönheit und Sittlichkeit nur Akzidenz an der Substanz der einen Harmonie, wenn es zur Verdeutlichung dieses Gedankens aus der Ethik gestattet ist, dies freiere, metaphysische Bild zu gebrauchen, von dem ich übrigens glaube, dass sein Spinozistischer Charakter bei Schiller im Hintergrund seines Gedankensystems, trotz Kant, stehen geblieben ist.

Die Entwickelung des Begriffes von der schönen Seele scheint Schiller in einen notwendigen Konflikt mit Kant gebracht zu haben. Dies Verhältnis wird nachher noch näher zu beleuchten sein. Zunächst will ich den Gedankengang, soweit er in *Anmut und Würde* noch auf moralischem Boden sich bewegt, zu Ende führen.

Es versteht sich, dass der Begriff der „schönen Seele“ ein Ideal darstellt, dessen Realisierung durch Menschen stets nur approximativ bleiben muss. Denn die menschliche Natur stellt Anforderungen an den Willen, die dieser, will er dem Vernunftgesetz untertan bleiben, schlechterdings nicht erfüllen kann und darf. Daher ist in allen solchen Fällen auf die harmonische Anmut des Handelns Verzicht zu leisten; da in diesem unumgänglichen Kampfe zwischen Sinnlichkeit und Vernunft aber eine Partei siegen muss, so steht dieser Sieg der Vernunft zu. Die Sinnlichkeit muss unterjocht werden, und das Sittlich-Schöne ist dem Sittlich-Erhabenen gewichen, das sich in der Würde darstellt. Damit ist die spezifisch Kantische Gebietsgrenze wiederum betreten. Um so deutlicher aber zeigt sich der konstruierbare Gegensatz zwischen Kant und Schiller. Dem Sittlich-Erhabenen ist ein Sittlich-Schönes gleichberechtigt an die Seite gestellt, ja, das Sittlich-Erhabene ist nur das Resultat eines Notbehelfs, dessen unsere Unvollkommenheit bedarf; es ist insofern die minderwertige Sittlichkeit, wenigstens wenn man den ästhetischen Massstab anlegt. Soweit in der Betrachtung der Würde Schiller noch weitere ethische Bemerkungen macht, sind es im Grunde nichts als Ausführungen jener ersten Definition: die Würde ist der Ausdruck der Herrschaft des freien Willens über die sinnliche Natur dort, wo eben diese wider die Vorherrschaft der Vernunft ein für allemale streitet. Daraus sind es rein selbstverständliche Folgerungen, wenn von der schönen Seele Erhabenheit in dem Moment verlangt wird, wo dieser Widerstreit auftritt; dass die liberale Tugend

sich hier durch Würde von der Temperaments-Tugend unterscheide, und so fort. Was dort freie Wege hat, die es mit Anmut wandelt, das ist hier unter die Herrschaft des Willens genommen; was dort fröhlich war, ist hier ernst; was dort anmutig war, ist hier würdig. Damit sind die Grundlagen der Schillerschen Ethik vollkommen festgelegt. Schiller selber begab sich während und sofort nach ihrer Gewinnung mit vollem Eifer an eine Verwertung in seinem Sinne. Er musste aus dieser Erkenntnis seiner Bestimmung als Mensch und als Dichter sofort die Konsequenzen für seine ihm zunächst am Herzen liegende Kunst darstellen. Diese führte ihn auf das weite Feld jener Erörterungen, inwieweit, wie, wo und warum die darstellende Kunst ihre Beziehungen zur Sittlichkeit habe.

Durch das Grundschema der schönen Seele sind ja Schönheitslehre und Tugendlehre wiederum einander derart nahe gerückt, dass für einen Denker von Schillers Natur das Hauptgewicht des Untersuchungsgeschäftes nun auf die kongruenten, ja fast zur Deckung gebrachten Wechselerscheinungen innerhalb der Ethik und Ästhetik gelegt werden durfte. In einer Reihe von Aufsätzen hat daher Schiller die Fragen nach dem Einfluss, dem Nutzen und Schaden ästhetischer Gesichtspunkte auf solche ethischer Natur erörtert, gleicherweise, wie die Fragen nach dem Erziehungswert des Ästhetischen für die sittliche Vervollkommnung des Menschen. Alle diese Erörterungen können für die Beurteilung des Ethikers Schiller nur von sekundärem Werte sein; denn alle diese Untersuchungen haben nur den Zweck, konzentrisch von allen Seiten Kunst und Leben nach der festen Grundlage hin zu beziehen, die der Begriff der schönen Seele ist. Im Verlaufe dieser Arbeiten bietet sich die vielseitige Gelegenheit, den Begriff der Neigung klar herauszuarbeiten, darnach sie, im philosophischen Verstande, nichts bedeuten soll, als die innere Uebereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft im gemeinsamen Willen des harmonischen Charakters. Hier ist auch der Ansatzpunkt zur vielerörterten Schiller-Kant-Kontroverse. Der Gegensatz, wie ihn Schiller formuliert hat, ist in *Anmut und Würde* dahin ausgesprochen, dass Kant den Rigorismus des Vernunftgesetzes weiter treibe, als sowohl nötig, wie billig sei.[1]) Nach Kant ist sittliches Handeln nur, wo im Streite die Vernunft über die Natur gesiegt hat; diese Annahme setzt also voraus, dass das Primat der Vernunft ein absolutes sei. Da es nun aber neben dem Reich der Freiheit noch

[1]) Vgl. namentlich den Absatz in *Anmut und Würde*, der beginnt: „Womit aber hatten es die Kinder des Hauses verschuldet, daſs er nur für die Knechte sorgte?“ usw.

ein Reich der Natur gibt, so ist mit der kategorischen Forderung des Kampfes im sittlichen Verhalten ein unheilbarer Dualismus in die Betrachtungsweise getragen. Dieser Dualismus streitet wider Schillers Grundidee von der notwendigen Harmonie alles realen Seins.

Schritt für Schritt muss also hier Schiller entgegensetzen:

Das Sittengesetz darf nicht wider die Harmonie, als gegen das oberste Prinzip, streiten, oder, was gleichviel ist, das Sittengesetz darf die Disharmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft nicht in Permanenz erklären.

Das Sittengesetz darf demnach nicht das Band, das allein die Harmonie ermöglicht, die Neigung im Sinne der ersten Definition, mit Härte zurückweisen, als ein die Sittlichkeit aufhebendes Moment; im Gegenteil, die sittliche Vollkommenheit wird allererst durch Neigung hergestellt. Das sittliche Ideal ist nicht der erhabene Mensch, sondern der schöne.

Kants Replik auf Schillers Einwände ist nicht glücklich gewesen. Kant sagt in der Anmerkung zum „ersten Stück" der philosophischen Religionslehre[1]: „Herr Prof. Schiller missbilligt . . . . . in der Moral diese Vorstellungsart der Verbindlichkeit [nämlich die rigoristische], als ob sie eine karthäuserartige Gemütsstimmung bei sich führe; allein ich kann . . . keine Uneinigkeit statuieren. — — Ich gestehe gern: dass ich dem Pflichtbegriffe, gerade um seiner Würde willen, keine Anmut beigesellen kann. Denn er enthält unbedingte Nötigung, womit Anmut in geradem Widerspruch steht." —

Schon diese Sätze gehen an Schiller vorbei. Dem Pflichtbegriffe hat Schiller niemals die Anmut gesellt. Sondern allein die Art und Weise, wie dem an sich mit vollem Recht rigorosen Pflichtbegriff gehorcht wird, wurde mit jenem Prädikat belegt; und es ist klar: wenn ich einem finsteren Tyrannen untertan bin, so ist doch niemals ausgeschlossen, dass ich dessen Forderungen an mich auf verschiedene Art und Weise nachkommen kann: mit missmutiger Verbissenheit oder mit weiser Anmut — niemand wird deswegen den Tyrannen, meines Willfahrungs-Modus halber, missmutig oder anmutig nennen. Freilich enthält der Pflichtbegriff unbedingte Nötigung; darum ist sein Verhältnis zum Willen rigoros; das Verhältnis des Willens zu ihm aber mag immerhin anmutig genannt werden können. Und was Kant über die wohltätigen Folgen der Tugend sagt, ist eine merkwürdige Konzession des grossen Philosophen an eine ästhetisierende Salonmoral,

---

[1]) *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft,* 2. Aufl. 1794.

die er doch Schiller nicht hätte unterschieben dürfen.[1]) Über „die anmutigen Folgen der Tugend“ [2]) eine Kaffeestündchen-Philosophie zu betreiben, ist Schiller nicht beigekommen; sondern jene wohltätigen Folgen heissen in Schillers Sprache prinzipiell höchste Welteinheit; bald als Notwendigkeit, bald als Gunst gefasste Zusammenstimmung der getrennten Welten der Natur und der Freiheit.

Allein die Schlusswendung der Kantischen Replik zeigt deutlich, wo der Punkt des Missverständnisses liegt: Kant spricht hier ausdrücklich vom Temperament der Tugend, als welchem wohl die fröhliche Pflichterfüllung anstehe — just also von derselben Sache, gegen die Schiller in *Anmut und Würde* seine schärfsten Worte wendet, wo er vom Unterschiede der wahren und der Temperamentstugend spricht.

Nichtsdestoweniger liegt hier der nächste Berührungspunkt, auf welchem sich die Basis einer Verständigung finden lässt. Denn Kant muss und kann auch, ohne seinen Prinzipien etwas zu vergeben, eingestehen, dass die unwillige Zustimmung zum Sittengesetz „einen verborgenen Hass“ [3]) gegen dieses involviere, der die Sittlichkeit aufhebt und Klugheit an deren Stelle setzt.[4]) Vielmehr will aber auch

---

[1]) Vgl. ebenda: „Aber die Tugend, d. i. die festgegründete Gesinnung, seine Pflicht genau zu erfüllen, ist in ihren Folgen auch wohltätig, mehr wie alles, was Natur oder Kunst in der Welt leisten mag; und das herrliche Bild der Menschheit, in dieser Gestalt aufgestellt, verstattet gar wohl die Begleitung der Grazien, die aber, wenn noch von Pflicht allein die Rede ist, sich in ehrerbietiger Entfernung halten.“ U. s. f.

[2]) Vgl. ebenda.

[3]) Vgl. den Schluſs der Kantischen Anmerkung.

[4]) Ganz scheint diese Verständigung erst in der allerneusten Zeit gelungen zu sein. Bruno Bauch hat in seiner Schrift: *Glückseligkeit und Persönlichkeit in der kritischen Ethik* (Stuttgart, 1902) erst, meines Erachtens endgültig, die Frage nach den Grenzen des Kantischen Rigorismus beantwortet. B. Bauch sieht den Rigorismus, an dem sich schon Schiller stieſs, nicht in den Prinzipien der Kantischen Ethik, sondern in der Person des Philosophen angelegt. Die kritische Ethik selber hingegen erscheint bei Bauch als vom Rigorismus durchaus frei begründet. (Vgl. S. 45ff. und S. 53ff.)

Übrigens hat Bauch, zwar über Kant hinausgehend, aber durchaus auf dem Boden der kritischen Ethik und in deren Konsequenz, ein „Ideal der starken Seele“ aufgestellt, von dem aus der berechtigten Forderung Schillers genügt werden kann, ohne den in ethischer Rücksicht überfliegenden Ansprüchen des Dichters zu folgen. Die „schöne Seele“, als oberstes, sittliches Ideal, wird auch von Bauch konsequenterweise abgelehnt und zwar deshalb, weil ihr Begriff eine zwar keineswegs unsittliche, aber doch „auſsersittliche“ Bestimmung ist. Der „Dichter“ Schiller wird ebenso überwunden, wie der philosophische Rechenmeister in Kant.

Mit einem glücklichen Griff jedoch wird schlieſslich von Bauch „die Schönheit

Schiller gar nicht zugestanden haben; denn ist erst einmal vereinbart, dass Widerwille nicht sein darf, so ist jene innere Zustimmung des natürlichen Willens zum sittlichen, oder die Schillersche Neigung nicht mehr im Unabsehbaren. In anderem Sinne also wohl, als Kant dachte, sind in der Tat der Philosoph und der Dichter über die wichtigsten Prinzipien einig; und von einem Hinausgehen Schillers über Kant kann nur insoweit die Rede sein, als man nicht in Kants Lehre, nicht in seinen beiläufigen Worten, alles das implicite als Forderung angelegt sehen will, was Schiller ausführt.

Die Art und Weise, wie sich Schiller in der Reife seiner philosophisch-ethischen Anschauungen zu der Popular-Ethik stellt, die seine Jugend beherrschte, ist nach allem vorhergehenden eigentlich selbstverständlich. Bemerkenswert ist, dafs Schiller an der hieher gehörigen Stelle aus dem Aufsatz *Über Anmut und Würde* Kant das uneingeschränkte Verdienst zuspricht, die gesunde Vernunft aus der philosophierenden wieder hergestellt zu haben.

Ich bin demnach in der Hauptsache am Ende meiner Darstellung angelangt und kann die Betrachtung mit einer möglichst systematischen Rekapitulation der gesamten Schillerschen Ethik beschliessen, wie sie sich am Zielpunkt ihrer Entwickelung darstellt; rein und vollkommen zweifellos zwar nirgends genau so ausgesprochen, aber in den wesentlichen Gesichtspunkten klar:

Natur und Freiheit sind die zwei Welten des menschlichen Bewusstseins; diesen beiden gehört das denkende Subjekt an. Daraus allein schon folgt, dass der Mensch beiden mit Recht angehört, oder, was dasselbe heisst, beide haben ein gemeinsames Recht an ihn.

Diese doppelte Beziehung auf ein Subjekt, das sich notwendig als Einheit begreifen muss, fordert die Grundannahme einer höchst potenzierten Art von Einheit zwischen Natur und Freiheit. Diese letzte Einheit liegt im Postulate der Harmonie.

Dieser Harmonie der Welt korrespondiert die Forderung der Harmonie des Individuums: die Harmonie ist also das Idealziel, die Bestimmung des Menschen.

Nun haben Natur und Freiheit, oder Sinnlichkeit und Vernunft ihre Rechtsansprüche an den Menschen. Darum muss die Forderung, die

---

als blofse Beigabe" mit der „starken Seele" in synthetische Verbindung gebracht. (Vgl. a. a. O. S. 91 ff.) Dies zugleich zur immanenten Kritik meiner eigenen Darstellung, die durchweg vollkommen objektiv zu gestalten ich übrigens bemüht war.

Harmonie des Wesens zu erreichen, kollidieren mit den divergenten Anforderungen von Natur und Freiheit im Menschen.

Es ist also nächste Aufgabe, diese Kollision zu vermeiden.

Dies kann nicht dadurch geschehen, dass eine der beiden Willensmächte vernichtet oder unterjocht wird; daraus wird nie Harmonie, sondern nur ruheloser Streit. Es ist also zuzusehen, wie es möglich sei, die beiden Willensrichtungen miteinander zu versöhnen.

Die Möglichkeit dazu liegt in der Tatsache der Weltharmonie; Sinnlichkeit und Vernunft harmonieren in der Tat „durch Gunst" in ihrem wesentlichsten Gesetz. Dieses Parallelgesetz ist das der Schönheit.

Wo also Sinnlichkeit und Vernunft gemeinsam auf Schönheit gerichtet sind, da ist die Harmonie des Willens, die Neigung zur Sittlichkeit, erreicht und der schöne Charakter tritt in die Erscheinung als Anmut.

Nun ist aber eingesehen, dass die Erreichung dieses Harmonie-Ideals stets nur approximativ erreichbar ist. Daran ist vor allem die menschliche Natur in ihrer Organisation schuld, denn nicht immer sind die Gesetze der Sinnlichkeit auch diejenigen der Vernunft. In diesem Falle tritt der Konflikt des Willens ein. Er muss sich entscheiden.

Die Vernunft hat in strittigen Fällen das Primat, denn sie ist, der Sinnlichkeit gegenüber, der konstantere Faktor. Der Wille muss sich also einseitig, und zwar nach der Seite des rigoristischen Sittengesetzes hin, entscheiden.

Die Schönheit ist aufgehoben, die Würde tritt in ihre Rechte.

In diesem Zustand ist der Mensch auf das Gefühl der Erhabenheit allein angewiesen, der Tatsache gegenüber, dass seine beste Harmonie zerrissen ist.

Umgekehrt ist die Glückseligkeit des Vollmenschen begründet in dem Zusammenstimmen aller sinnlichen Willensimpulse mit den Anforderungen des Vernunftgesetzes: ein Land der Seligen, das dauernd zu erreichen dem Menschen versagt bleibt, weil ihm nicht gegeben ist, ununterbrochen mit seiner Neigung das Sittengesetz vorweg erfüllen zu können. Auch hier bleibt die Idee der absoluten Harmonie ein gültiges aber unerreichbares Prinzip; die Schönheit ist sein Symbol:

Ewigklar und spiegelrein und eben
Fliesst das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin. —

Dagegen:

Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl.

Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Im Symbol der Schönheit aber liegt die Verheissung:

Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebet hier der Menschheit Götterbild — —
Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg.

Damit scheinen mir die Grundzüge der Schiller'schen Ethik. soweit sie positiv ausgesprochen sind, annähernd erschöpft zu sein.

Die Anwendung und vielseitige Beleuchtung der ästhetischen Halbseite dieses Problems müsste die innigeren Zusammenhänge der Schiller'schen Lehre vom Schönen überhaupt zum Thema haben.[1]) Ebenso wäre der Nachweis, wie Schiller die neugewonnenen ethischen Theorien in der bald auf diese philosophischen Studienjahre folgenden letzten, reichen Zeit der künstlerischen Produktion verwertete, durchaus lohnend, würde mich aber über den Rahmen der Aufgabe hinausführen, die ich mir gestellt habe.

[1]) In dem Gedicht *Das Ideal und das Leben* ist sie bekanntlich zur gleichzeitig schönsten und tiefsinnigsten Formel „verdichtet“.

Molières Subjektivismus.

Von Heinrich Schneegans (Würzburg).

Auch die Litteraturgeschichte arbeitet vielfach mit Schlagwörtern. Der Lyriker, so behauptet man oft schlankweg, ist der subjektive, der Dramatiker der objektive Dichter. Im grofsen und ganzen ist das ja zweifellos richtig.[1]) Haben wir aber nicht das Recht vom Subjektivismus eines Dramatikers zu reden, wenn wir erkennen, dafs sein dichterisches Schaffen durch persönliche Eindrücke und Stimmungen angeregt wird, wenn die Wahl der Stoffe, die er aufgreift, die Art, wie er sie behandelt, vielfach unter dem Einflufs seiner inneren und äufseren Erlebnisse steht? Das wird natürlich am ehesten der Fall sein bei Naturen, die durch alles, was das Leben ihnen Angenehmes oder Trauriges bringt, leicht erregt werden. Eine solche Natur war nun Molière. Nach allem, was uns über seinen Charakter überliefert worden ist, können wir mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dafs er eine gemütvolle, reizbare, heifsblütige Natur war,[2]) eine Natur, die sich alles, was ihr begegnete, leicht

---

[1]) Nichtsdestoweniger haben wir französische Lyriker, die recht wenig subjektiv sind. Man denke nur an Jean Baptiste Rousseau, der z. B. in Bezug auf die Ode *Sur la naissance du duc de Bretagne* vom 28. Februar 1707 folgendes ausführt: „*A mon gré je n'ai point fait d'ouvrage où j'aie mis tant d'art que celui-là. Car ayant dessein de donner une idée des fougues de l'ode que je puis dire aucun Français n'a connues . . . il fallait m'appuyer d'autorités dans les endroits où mon enthousiasme paraissait le plus violent, c'est ce que j'ai fait en prenant mes plus hautes idées dans la IVe Eglogue de Virgile, dans le prophète Isaïe ou dans la seconde épître de St. Pierre.*“ Oder man denke im 19. Jahrhundert an Lecomte de Lisle, dem die persönliche Poesie geradezu verhafst war, oder an Th. de Banville, der z. B. von sich sagt: „*Prince, voilà tous mes secrets: | Je ne m'entends qu'à la métrique, | Fils du Dieu qui lance des traits. | Je suis un poète lyrique.*“ Umgekehrt begegnen wir Dramatikern, die sehr subjektiv sind. Man denke nur an die Dramatiker des 18. Jahrhunderts, welche die Bühne gebrauchen, um ihre persönlichen revolutionären Ideen ins Publikum zu schleudern, oder an die Romantiker, namentlich an Alfred de Vigny in seinem *Chatterton*.

[2]) cf. Grimarest, *Vie de Mr. de Molière:* „*Une fenêtre ouverte ou fermée un moment devant ou après le tens qu'il l'avoit ordonné mettoit Molière en convulsion . . . si on lui*

zu Herzen nahm, in der Liebe zärtlich,[1]) sehr empfindlich und deshalb mifstrauisch und eifersüchtig,[2]) dabei still in sich gekehrt, zur Melancholie neigend.[3]) Diese Gemütsanlage hinderte ihn gar nicht, anderseits in allem, was mehr den Verstand als das Herz betraf, mafsvoll und vernünftig zu sein. In der harmonischen Auffassung des Lebens jeder Übertreibung abhold, stets das rechte Mafs einhaltend, war er vollständig der Sohn seiner Zeit. Hierin liegt sein Subjektivismus nicht. Dafs er in religiöser Hinsicht freier dachte als die meisten seiner Zeitgenossen, dafs er das Natürliche in Leben und Dichtung mehr betonte und er-

---

avoit dérangé un livre, c'en étoit assez pour qu'il ne travaillât de 15 jours." Natürlich darf man nicht jedes Wort Grimarests als volle historische Wahrheit ansehen, aber abgesehen von den Übertreibungen wird der Grundzug doch richtig sein. — Wie reizbar und heifsblütig Molière war, sehen wir auch aus der Art, wie er sich selber im *Impromptu de Versailles* sprechen läfst. cf. u. p. 417.

[1]) Wie weit seine Liebe zu seiner Frau ging, läfst Grimarest durchblicken, wenn er sagt: „*Sa femme dont il aurait acheté la tendresse pour toute chose au monde.*"

[2]) cf. Grimarest, p. 68/70: „*M. s'imagina que toute la cour, toute la ville en vouloit à son épouse. Elle négligea de l'en désabuser, au contraire les soins extraordinaires qu'elle prenait de sa parure, ... ne firent qu'augmenter ses soupçons et sa jalousie.*"

[3]) Über Molière's ernstes und oft stilles Wesen cf. *Pompe funèbre* p. 10, wo man Scarron bereits sagen läfst, er wolle Molière nicht zu seinem Nachfolger erwählen, da er sei „*un bouffon trop sérieux*". Im *Songe du rêveur* vom selben Jahr p. 35 findet man die Worte „*Molière qui n'est pas rieur.*" Bayle *(dict. hist. et crit.)* sagt s. Poquelin édit. 1702 „*Médecin, guéris-toi toi-même, Molière qui divertissez tant le public, divertissez-vous vous-même.*" Bekannt ist auch die Stelle der *Critique de l'École des femmes* II, die Molière's stilles Verhalten in Gesellschaft im Auge hat: „*Vous connaissez l'homme et sa naturelle paresse à soutenir la conversation ... Il les trompa fort par son silence*". Wenn man auch annehmen kann, dafs Molière nicht viel sprach, weil er eben beobachten wollte, mufs man doch anderseits, wenn man weifs, dafs er von melancholischem Naturell war (und als solchen haben ihn die Zeitgenossen dargestellt (cf. Boulanger de Chalussay in seinem *Élomire hypocondre*), diese Stille auch auf das Conto dieser Anlage bei ihm setzen. Dabei fällt mir natürlich nicht im Traume ein, die Lustigkeit und Ausgelassenheit seiner Komödien bestreiten zu wollen. Molière war eine aufserordentlich reiche Natur, in der die schärfsten Kontraste einander gegenüberstanden. Hier stellen wir nur alles zusammen, was unseres Erachtens für seinen Subjektivismus sprechen kann. Nun ist aber der Melancholiker, der sich fortwährend mit sich selbst, mit seinem vermeintlichen Unglück beschäftigt und darüber grübelt, gewifs subjektiv angelegt. — Der Ernst, der Molières Wesen zu Grunde lag, springt übrigens besonders in die Augen, wenn man ihn mit dem Manne vergleicht, den man neben ihm den hervorragendsten Vertreter französischer Komik und Satire nennen könnte, den jovialen Curé de Meudon. Den gutmütigen und heitern „*mépris des choses fortuites*", den „Pantagruelismus," hätte Molière nie zum Prinzip seiner Weltanschauung erhoben. Dazu fafste er alles, was ihn betraf, viel zu schwer auf, — eben weil er so persönlich, d. h. so subjektiv war.

strebte als die grofse Mehrzahl, das genügt nicht, um ihm einen besonderen Platz in seiner Zeit anzuweisen. Auch Lafontaine nahm in dieser Hinsicht eine eigentümliche Stellung ein. Nein, das Subjektive in Molières Wirken ist nach anderer Richtuug hin zu suchen. Schon Paul Lindau hat es in seinem Molière[1]) mit feinem Dichterempfinden geahnt, wenn auch einerseits sehr übertrieben und einseitig dargestellt, anderseits nicht erschöpfend behandelt und erwiesen. Wir können getrost behaupten, Molières poetisches Wirken steht unter direktem Einflufs seiner persönlichen inneren und äufseren Erlebnisse. In meiner Molièrebiographie[2]) habe ich grofsen Nachdruck darauf gelegt. Es ist mir von Vofsler[3]) vorgeworfen worden, ich hätte diese Subjektivität nur als „zeitweilig hervorbrechendes, nicht als ein dauernd herrschendes Prinzip seines künstlerischen Schaffens zu erweisen vermocht.“ Vofsler meinte sogar: „Sollte nicht vielmehr die Objektivität bei Molière das überwiegende Element sein? Sollte man nicht auf seine persönliche Subjektivität erst dadurch aufmerksam geworden sein, dafs sie wie etwas Ausnahmsweises, Plötzliches, Blitzartiges herausbricht? Gerade durch ihr explosives Auftreten wirkten diese Gefühlsergüsse“. Ja, der Kritiker stellte sogar die Behauptung auf: „Kaum dürfte es einen zweiten Dramatiker geben, der mit ähnlicher Objektivität und Strenge über sein Herz gewacht hätte, wie Molière!“ Vor kurzem hat Rigal in einem bemerkenswerten Aufsatz[4]) ungefähr denselben Standpunkt vertreten. Er hat aber gerade das meines Erachtens Ausschlaggebende in der ganzen Frage, den Zeitpunkt, an dem Molière den einen oder andern Stoff behandelt, nicht genügend beachtet. Deshalb werde ich hier gerade auf die Daten den allergröfsten Nachdruck legen. Ist es doch klar, dafs der Zusammenhang zwischen Molières Werk und Leben am sichersten dann erscheinen wird, wenn man den direkten Einflufs dieses oder jenes persönlichen Ereignisses auf sein Wirken in dem einen oder andern bestimmten Zeitpunkt nachweisen kann.[5])

---

[1]) *Molière. — Eine Ergänzung der Biographie des Dichters aus seinen Werken.* Leipzig 1872.

[2]) *Molière.* 42. Bd. der *Geisteshelden.* E. Hofmann 1902.

[3]) *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* Bd. 108, 3/4, p. 462ff.

[4]) Rigal, *La Comédie de Molière. L'homme dans l'oeuvre.* (*Revue d'histoire littéraire de la France.* Janvier-Mars 1904. 11e année No. 1.)

[5]) Ich fürchte dabei nicht *„de substituer l'indiscrétion biographique à l'étude sérieuse des textes et à l'admiration naïve pour les belles choses“* und werde mich bemühen, nicht in den Fehler zu verfallen *„de mal comprendre l'oeuvre pour vouloir trop la faire ressembler à la vie ou de conjecturer étourdiment la vie pour vouloir trop la faire ressembler à l'oeuvre* (l. c. p. 9)“. Ich möchte nur gleich von vornherein auf

Die Jugend unseres Dramatikers ist bekanntlich trotz der gewissenhaftesten Forschung noch immer in Dunkel gehüllt. Sicheres kann man für diese Zeit nicht feststellen. Dafs die berühmten Szenen des *Dépit amoureux*, die Szenen des „Liebestrotzes“, eher durch persönliche Erlebnisse eingegeben sein mögen, als durch Anlehnung an Horaz' Ode *Donec gratus eram tibi*, wie manchmal angenommen worden ist, ist mehr als wahrscheinlich, aber inwieweit ein persönliches Element mitwirkte, ist nicht nachweisbar. Auch die erste Zeit in Paris, in der die *Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *Don Garcie* entstanden, bietet uns nichts, was sich mit Sicherheit für unsere Ansicht verwerten liesse. Von 1661 an werden aber die Daten wichtig. Stellen wir sie einmal ganz nüchtern neben einander.

Um Ostern dieses Jahres verlangt Molière für sich, den Chef der Truppe zwei Anteile an dem Gewinn für den Fall, dafs er heiraten würde.[1]) Am 24. Juni wird die *École des Maris* aufgeführt. Am 20. Februar des folgenden Jahres 1662 heiratet Molière Armande Béjart. Am 26. Dezember 1662 wird die *École des femmes* aufgeführt. Beide Stücke beschäftigen sich mit dem Problem der Erziehung der Mädchen zur Ehe und beide bringen dieselbe Lösung: Wer die Mädchen einschliefst, wer sie vom Verkehr fernhält, wird sie nie zu tugendhaften Frauen erziehen. Warum interessiert diese Frage unsern Dichter? Warum löst er sie auf diese Weise? In Terenz' *Adelphi*, in Lariveys *Esprits*, aus denen er die Fabel seines ersten Stückes nahm, handelt es sich um die Erziehung der männlichen Jugend. Warum macht er aus den jungen Männern, von denen der eine mit zu grofser Strenge, der andere mit übertriebener Milde behandelt wird, Mädchen? Nur deshalb, weil er, wie Martinenche[2]) nachzuweisen versucht, auch eine spanische Quelle, Mendozas Komödie *El marido hace muger y el trato muda costumbre* zu Grunde legt, in der die Frage, ob die sanfte oder harte Behandlung der Frauen in der Ehe bessere Früchte erzielt, zur Sprache kommt. Warum, frage ich dann, kommt Molière gerade jetzt dazu, sich besonders für diese Frage zu interessieren? Hat es nichts damit zu tun, dafs er gerade damals

---

folgende Stelle in dem Vorwort des *Registre de La Grange* aufmerksam machen, die übrigens auch R. citiert: „*Il (Molière) s'est joué le premier en plusieurs endroits sur des affaires de sa famille et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique. C'est ce que ses plus particuliers amis ont remarqué bien des fois.*“

[1]) *Registre de La Grange: „Monsieur de Molière demande deux parts au lieu d'une qu'il avoit. La troupe (les) lui accorde pour lui et pour sa femme, s'il se marioit.*“

[2]) E. Martinenche, *Les Sources de l'École des Maris. (Revue d'histoire littéraire de la France* V p. 110ff.*)*

selbst mit Heiratsplänen umging? Und wer war diejenige, die er ins Herz geschlossen? Ein Theaterkind, Armande Béjart, das hinter den Kulissen aufgewachsen war, in der denkbar gröfsten Freiheit. Hängt nun beides zusammen oder nicht? Wäre es nicht recht merkwürdig, wenn es nicht zusammenhinge? Ist es nicht, als ob uns Molière sagte: Auch die, welche ich heimzuführen gedenke, ist frei erzogen, sehr frei sogar. Manche würden vielleicht darin eine Gefahr für mein Glück befürchten. Ganz im Gegenteil! Ich will Euch zeigen, dafs umgekehrt der Gefahr läuft, welcher die Mädchen einschliefst. Und noch ein zweites. Armande war sehr jung.[1]) Er war bald vierzig Jahre alt. Nun stehen aber gerade in beiden Stücken ganz junge Mädchen älteren Männern gegenüber, die für sie eher Väter denn künftige Gatten sein könnten. Weshalb? Eben weil ihn persönlich gerade dieses Mifsverhältnis um diese Zeit sehr beschäftigt. Ein alter Mann, eine junge Frau! Auch das ist eine Gefahr! Er, der grofse Menschenkenner, mufste es wissen. In der *École des Maris*, also vor der Heirat, ist nun Molière noch ganz zuversichtlich gestimmt. Läfst er doch geradezu seine Léonor aussprechen, dafs sie den faden Komplimenten junger Gecken die sichere und ruhige Liebe eines Greises vorziehe. Gewifs, Molière dachte: Wenn ein junges Mädchen schon so von einem Greisen spricht, der um sie anhält, kann man da nicht um so eher erwarten, dafs es einen Mann in der Vollkraft der Jahre glücklich zu machen bereit sein wird? In der *École des femmes*, nach Molières Heirat, steht es damit schon anders. Ich verkenne dabei gar nicht, dafs es hier Molière eben darum zu tun ist, zu zeigen, dafs Mädchen, die man eingeschlossen hält, gröfsere Gefahr

[1]) Selbst wenn das als Datum ihrer Geburt von Bernardin (*Hommes et moeurs au 17e siècle* p. 237—246, *Le Mariage de Molière)* angenommene Jahr 1638 sicher wäre, würde der Altersunterschied noch 16 Jahre betragen. Man darf bei der Frage nicht aufser Acht lassen, dafs viele unter Molières Zeitgenossen sie als aufserordentlich jung ansehen mufsten, sonst hätte die so oft wiederholte Verleumdung, Molière habe seine eigene Tochter geheiratet, keinen Boden finden können (cf. *La fameuse Comédienne* p. 7: „*On l'a crue fille de Molière quoiqu'il ait été depuis son mari, cependant on n'en sait pas bien la vérité*". Le Boulanger de Chalussay: Acte I 3. d. *Élomire hypocondre:* „*Qui forge une femme pour soi, Comme j'ai fait la mienne en peut jurer sa foi. Arnolphe commença trop tard à la forger. C'est avant le berceau qu'il y devoit songer, Comme quelqu'un l'a fait*". Und als jemand antwortet: „*On le dit*", heifst es: „*Et le dire est plus vrai que le jour*"). — Bekanntlich hat Montfleury 1663 Molière beim König direkt angeklagt, seine Tochter geheiratet zu haben. — Was übrigens für Armandes grofse Jugend spricht, ist auch der Umstand, dafs sie erst in der *Critique de l'École des femmes* in der Rolle der Elise in einem Stücke ihres Mannes auftritt. Wenn sie das Alter gehabt hätte, das sie nach Bernardins Vermutung hätte haben müssen, würde man sich wundern, dafs sie nicht schon in früheren Stücken aufgetreten wäre.

laufen der Unsittlichkeit in die Hände zu fallen. Aber gibt es nicht zu denken, dafs er jetzt, sogar bei einem so guten, braven, unschuldigen Geschöpf wie Agnes, das keine durchtriebene Kokette ist wie Isabelle, so grofsen Nachdruck auf die Möglichkeit der Untreue legt? So manche Aussprüche in Arnolphes Mund scheinen uns auf die bangen Sorgen hinzuweisen, die des Ehemannes Herz beklemmten. Auch Molière hatte, wie meistens angenommen wird,[1]) seine künftige Frau seit ihrer zartesten Jugend bei sich auferzogen. Auch er hatte wohl gehofft, ihren Charakter vollständig nach seinen Gedanken zu formen und zu modeln. Aber schon bald nach der Heirat wird er eingesehen haben, dafs auch die liebevollste Fürsorge an ihrem Charakter nichts zu ändern vermocht hätte, da er sich schon nach einer ganz bestimmten Richtung entwickelt hatte. Und da wird sich seinem Innern ein Schmerzensschrei entrungen haben, wie ihn Arnolphe ausstöfst:

„Quoi, j'aurai dirigé son éducation
Avec tant de tendresse et de précaution,
Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance,
Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance;
Mon coeur aura bâti sur ses attraits naissants
Et cru la mitonner pour moi durant treize ans,
Afin qu'un jeune fou dont elle s'amourache
Me la vienne enlever jusque sur la moustache?“ — IV 1.

Die *Schule der Frauen* bedeutet für Molière den Anfang seiner Kampfperiode. Wir wissen, welche erbitterten Gegner dieses Stück gegen ihn ins Feld gerufen hatte. Die preziösen Kreise, die Litteraten, die Marquis, die Frömmler, sie fühlten sich durch dieses oder jenes verletzt. Was aber wiederum Molières Subjektivismus nachweist, das ist die Art, wie er diesen Angriffen begegnet. Die *Critique de l'École des femmes* ist nur eine Selbstverteidigung des Dichters. In den Worten Dorantes spricht Molière selbst sein litterarisches Programm aus. Im *Impromptu de Versailles* bringt er sich bekanntlich selbst mit seiner Truppe auf die Bühne. Den neidischen Litteraten, den rivalisierenden Schauspielern, den Preziösen und Marquis hatte er somit geantwortet. Aber auch die Kreise der Frömmler hatten an der Frauenschule Anstofs genommen. Sie schlugen die Hände über den Kopf über die sogenannte Predigt Arnolphes und seine Ehestandsmaximen, über die „Obscönitäten“ und „Zweideutigkeiten“ des Stückes. *Tartuffe* war Molières Antwort. Die

[1]) cf. *La fameuse Comédienne* p. 9: *„Comme l'ayant élevée“*. Auch die oben citierte Stelle im *Élomire hypocondre* kann dasselbe meinen, wenn sie auch durch die Zweideutigkeit des Ausdrucks zugleich einen andern bösen Sinn hineinlegt.

chronologische Reihenfolge der Stücke zeigt ganz deutlich, in welchem Zusammenhang der Abwehr sie stehen: *École des femmes*, 26. Dez. 1662, *Critique de l'École des femmes*, 1. Juni 1663, *Impromptu de Versailles*, 18. Oktober 1663, *Tartuffe*, 12. Mai 1664. Dafs die Beweggründe Molières eben die Abwehr der Angriffe der Frömmler bei Gelegenheit der *Frauenschule* waren, ist ganz klar. Warum hätte er sonst nicht früher schon die Heuchler angegriffen? Er hatte sie gewifs schon lange auf dem Kerbholz. Wir werden wohl nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, dafs er seit der Zeit, wo der Fürst von Conti aus religiösen Bedenken die Truppe, die er früher beschützt hatte, von sich stiefs, einen geheimen Groll gegen sie hatte. Die Quelle, aus welcher er seine Fabel schöpfte, die Stegreifkomödie des *Pedante*, enthielt wohl die bekannte Ehebruchsgeschichte, aber von Anspielungen auf Religion, unter deren Deckmantel Schandtaten vollbracht wurden, fand sich nichts darin. Dieses Moment wurde vornehmlich durch den Kampf um die *Frauenschule* hineingetragen, und es will mir scheinen, als ob Molière durch die Art, wie er Tartuffe sich bei seinem ersten Auftreten über den entblöfsten Busen Dorines entsetzen liefs, den Frömmlern antworten wollte, die sich über Agnes' ominöses *„le"* oder ihren Ausspruch über die Herkunft der kleinen Kinder entrüstet hatten. „Ihr, die Ihr so die Prüden spielt", schien er ihnen zuzurufen, „Ihr seid nur Tartuffes, und wer weifs, ob Ihr Euch nicht auch, wenn Euch niemand beobachten kann, so betragt, wie Tartuffe Elmire gegenüber."

Wer einmal den Zorn der allmächtigen Geistlichkeit gegen sich heraufbeschworen hat, den läfst sie aus ihren Krallen nicht so leicht los. Wir kennen die Kämpfe, die Molière um die Aufführung seines *Tartuffe* zu liefern hatte, bis zum Jahre 1669. Sein Wirken in dieser Zeit steht vielfach damit im Zusammenhang. In seinem *Don Juan*, der am 15. Februar 1665 über die Bretter geht, hat er die religiösen Fragen, die doch eigentlich in der Darstellung des vornehmen Wüstlings nicht in den Vordergrund gehörten, offenbar nur wegen des *Tartuffe* berührt. Seinen Feinden schleuderte er durch den Mund Don Juans das Wort entgegen: „Die Heuchelei ist gegenwärtig ein Modelaster und alle Modelaster werden für Tugenden gehalten!" Und dafs der *Misanthrope*, der am 5. Juni 1666 aufgeführt wurde, in gewisser Hinsicht auch in dieselbe Reihe gehört, hat vor kurzem Suchier in einem geistvollen Aufsatz[1]) nachgewiesen. Dafs Molière gerade auch hier wiederum gegen die

---

[1]) Hermann Suchier, *Molières Kämpfe um das Aufführungsrecht des Tartuffe. Deutsche Rundschau* Heft 12, XXVIII. Jahrgang. Auch als Rektoratsrede in Halle 1902.

Heuchler und Betrüger zu Felde zieht, dürfte kein blofser Zufall sein, sondern durch seine in folge des Verbotes des *Tartuffe* gereizte Stimmung zu erklären sein. Der Gegner des Alceste wird mit Ausdrücken beschrieben, die unleugbar auf Tartuffe hinweisen. Wäre es denkbar, dafs Molière nicht an ihn dachte, als er schrieb:

„Au travers de son masque on voit à plein le traître,
Partout il est connu pour tout ce qu'il peut être,
Et ses roulements d'yeux, et son ton radouci
N'imposent qu'à des gens qui ne sont pas d'ici.
On sait que ce pied-plat, digne qu'on le confonde
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde
Et que par eux son sort, de splendeur revêtu,
Fait gronder le mérite et rougir la vertu." I 1.

Aber die trübe Stimmung, der wir im *Misanthrope* begegnen, wird nicht blofs hervorgerufen durch die schlimmen Erfahrungen, die Molière mit den Tartuffes gemacht hatte, die sein Stück nicht zur Aufführung gelangen liefsen, die sogar seinen *Don Juan* wegen der *„scène du pauvre"* für immer aus dem Répertoire hatten streichen lassen. Um diese Zeit war es auch, Ende des Jahres 1665, dafs sein Freund Racine, den er auf jegliche Weise unterstützte, zu seinen erbittertsten Feinden vom Hôtel de Bourgogne überging und ihnen hinter Molières Rücken seinen *Alexandre,* der auf dem Palais royal keinen Erfolg gehabt hatte, zur Aufführung übergab.[1]) Doch damit des Truges nicht genug! Das Schmerzlichste wurde ihm nicht erspart. Seine Frau, seine Armande, die er

---

bei Niemeyer gedruckt. Mahrenholtz' absprechende Beurteilung dieser Rede in der *Zeitschr. f. frz. und engl. Unterricht* Berlin 1904 hat mich nicht überzeugen können. dafs S. Unrecht habe. M. legt auch zuviel in S.s Worte, so wenn er p. 183 sagt: „So nimmt er (S.) an, dafs *Don Juan, Tartuffe, Misanthrope* eine Art Trilogie bilden." S. hatte sich mit Recht viel vorsichtiger ausgedrückt: „Die drei Stücke gehören auch im Sinne des Dichters so eng zusammen, dafs man sich versucht fühlen möchte, von einer Trilogie Molières zu reden." Grimarest hatte übrigens bereits den *Misanthrope* in Beziehung zu *Tartuffe* gebracht cf. 186/7: *„Les hypocrites avaient été tellement irrités par le Tartuffe que l'on fit courir dans Paris un livre terrible que l'on mettait sur le compte de Molière pour le perdre. C'est à cette occasion qu'il mit dans le Misanthrope les vers suivants: Il court parmi le monde un livre abominable | Et de qui la lecture est même condamnable | Un livre à mériter la dernière rigueur | Dont le fourbe a le front de me faire l'auteur."* V 1.

[1]) Am 18. Dez. 1665. cf. *Registre: „Le même jour la troupe fut surprise que la même pièce d'Alexandre fut jouée sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne. Comme la chose s'était faite de complot avec Mr. Racine, la troupe ne crut pas devoir les parts d'auteur à Mr. Racine qui en usoit si mal que d'avoir donné et fait apprendre la pièce aux autres comédiens."*

anbetete, die er vergötterte, sie hinterging ihn auch. Wie weit ihre Untreue ging, wissen wir nicht. In diesen Fällen liebt es die böse Mitwelt, die Farben besonders schwarz aufzutragen. Dafs sie aber aufserordentlich kokett und gefallsüchtig war, dafs ihr kaltes, egoistisches und eitles Wesen ihn immer mehr empörte, dafs sie von ihrem Mann keine Bemerkungen mehr annahm und mit Hochmut seine Vorwürfe zurückwies, ist bekannt.[1]) Gerade im Jahre 1666 wird sich die Uneinigkeit zwischen den Ehegatten verschärft haben. Kurze Zeit nachher zog sich Molière nach Auteuil zurück, wo er von seiner Frau getrennt gelebt haben wird.[2]) Im *Sicilien* und in der *Mélicerte*, die um die Wende des Jahres 1666/67 gespielt wurden, erhielt Armande nur kleine Rollen. So gespannte Verhältnisse pflegen sich nicht von einem Tage zum andern auszubilden. Lange wird Molière zwischen Liebe und Groll geschwankt haben, ehe es zum Bruche kam. Gerade im *Misanthrope* finden wir aber den Helden von den widersprechendsten Gefühlen Célimène gegenüber erfüllt. Er hafst ihre Fehler, ihren Leichtsinn, ihre Koketterie, ihre Falschheit, und doch kann er nicht umhin sie zu lieben, sie anzubeten. Als sie ihn auffordert, da sie so schlecht sei, möge er sie doch hassen, antwortet er mit den bemerkenswerten Worten, die den Zwiespalt seines Herzens so treffend widerspiegeln:

„*Eh, le puis-je, traitresse?*
Puis-je ainsi triompher de toute ma tendresse?
Et quoique avec ardeur je veuille vous haïr,
Trouvé-je un coeur en moi tout prêt à m'obéir?“

Ähnlich hätte sich Molière in der berühmten Unterredung, die er nach der *Fameuse Comédienne* mit Chapelle hatte, ausgedrückt (p. 27—30): „*Je me fis à moi-même des reproches sur une délicatesse qui me sembloit ridicule dans un mari, et j'attribuai à son humeur ce qui étoit*

[1]) cf. Grimarest, l. c. p. 68—70 „*Elle ne fut pas plutôt Mlle. de Molière qu'elle crut être au rang d'une duchesse; et elle ne se fut pas donnée en spectacle à la comédie que le courtisan désoccupé lui en conta . . . . Molière s'imagina que toute la cour, toute la ville en vouloit à son épouse. Elle négligea de l'en désabuser; au contraire, les soins extraordinaires qu'elle prenoit de sa parure . . . . . ne firent qu'augmenter ses soupçons et sa jalousie. Il avoit beau représenter à sa femme la manière dont elle devoit se conduire pour passer heureusement la vie ensemble; elle ne profitoit point de ses leçons qui lui paroissoient trop sévères pour une jeune personne qui d'ailleurs n'avoit rien à se reprocher.*“

[2]) Am 21./22. August 1667 wird Molières Anwesenheit in Auteuil nachgewiesen durch die *Pièces justificatives* p. 389/92 der *Points obscurs de la vie de Molière*. Armande hatte dort kein Zimmer, auch kein Bett, cf. Soulié, *Recherches sur Molière*. Document XCV, p. 282/86.

un effet de son peu de tendresse pour moi .... Mes bontés ne l'ont point changée. Je me suis donc déterminé à vivre avec elle comme si elle n'étoit point ma femme. Mais si vous saviez ce que je souffre, vous auriez pitié de moi. Ma passion est venue à un tel point qu'elle va jusqu'à entrer avec compassion dans ses intérêts. Et quand je considère combien il m'est impossible de vaincre ce que je sens pour elle, je me dis en même temps qu'elle a peut-être une même difficulté à détruire le penchant qu'elle a d'être coquette, et je me trouve plus de disposition à la plaindre qu'à la blâmer. Vous me direz qu'il faut être poète pour aimer de cette manière; mais pour moi, je crois qu'il n'y a qu'une sorte d'amour et que les gens qui n'ont point senti de semblables délicatesses n'ont jamais véritablement aimé. Toutes les choses du monde ont du rapport avec elle dans mon coeur; mon idée en est si fort occupée que je ne sais rien en son absence qui me puisse divertir. Quand je la vois, une émotion et des transports qu'on peut sentir, mais qu'on ne sauroit exprimer, m'ôtent l'usage de la réflexion; je n'ai plus d'yeux pour ses défauts; il m'en reste seulement pour tout ce qu'elle a d'aimable. N'est-ce pas le dernier point de folie? et n'admirez-vous pas que tout ce que j'ai de raison ne serve qu'à me faire connaître ma faiblesse sans en pouvoir triompher.“

Auch die Unterredung, die unser Dichter nach Grimarest mit Rohault hatte,[1]) spiegelt ähnliche Empfindungen wieder:

„Oui, mon cher Monsieur Rohault, je suis le plus malheureux de tous les hommes et je n'ai que ce que je mérite. Je n'ai pas pensé que j'étais trop austère pour une société domestique, J'ai cru que ma femme devait assujétir ses manières à sa vertu et à mes intentions, et je sens bien que dans la situation où elle est, elle eût encore été plus malheureuse que je ne le suis, si elle l'avoit fait. Elle a de l'enjouement, de l'esprit; elle est sensible au plaisir de le faire valoir; tout cela m'ombrage malgré moi. J'y trouve à redire, je m'en plains. Cette femme, cent fois plus raisonnable que je ne le suis, veut jouir agréablement de la vie; elle va son chemin, et assurée par son innocence, elle dédaigne de s'assujétir aux précautions que je lui demande. Je prens cette négligence pour du mépris; je voudrais des marques d'amitié pour croire que l'on en a pour moi, et que l'on eût plus de justesse dans sa conduite pour que j'eusse l'esprit tranquille. Mais ma femme, toujours égale et libre dans la sienne qui seroit exempte de tout soupçon pour tout autre homme moins inquiet que je ne le suis, me laisse impitoyablement dans mes peines; et occupée seulement du désir de plaire en général, comme toutes les femmes, sans avoir de dessein particulier, elle rit de ma foiblesse.“

Wenn man das natürlich auch nicht als authentisches geschicht-

[1]) l. c. p. 147—151.

liches Material anzusehen hat, so wird doch die Wahrscheinlichkeit, dafs dies die Grundstimmung unseres Dichters im wesentlichen war, dadurch sehr erhöht, dafs zwei von einander unabhängige Berichte im grofsen und ganzen diese Verhältnisse ähnlich wiedergeben. Ist dies aber der Fall, so ist der Zusammenhang zwischen des Dichters Leben und Stück ganz unleugbar.

Auch sonst hat der Charakter Alcestes, wie schon häufig hervorgehoben, mit Molière grofse Ähnlichkeit. Man denke nur an seine Liebe zur Wahrheit, zur Natürlichkeit, die sein ganzes Wesen durchzieht. Auch seine Liebe zur Einsamkeit und Zurückgezogenheit[1]) stimmt mit der Alcestes überein. Man denke auch an sein häufiges Aufbrausen, sein Wettern und Fluchen. Geradeso hat sich Molière selbst im *Impromptu de Versailles* auf die Bühne gebracht.[2]) Auch die Art und Weise, wie Armande in diesem Stückchen ihrem Mann entgegentritt, wie sie mit kaltem Witz über ihn spottet, sich darüber aufhält, dafs sie jetzt als Gattin nicht mehr mit derselben Achtung behandelt wird wie früher und ihm droht, sie würde sich gegebenen Falls schon zu rächen wissen,[3])

---

[1]) Bruzen de la Martinière in einem seiner Zusätze zu der Biographie des Jahres 1705 sagt, indem er auf die v. 1751/68 des *Misanthrope* hinweist: „*Le Misanthrope prêt de pardonner à Célimène toutes les coquetteries dont elle vient d'être convaincue, pourvu qu'elle veuille se retirer avec lui, ressemble assez à Molière, si l'on juge de lui par la conversation que j'ai rapportée.*"

[2]) *I. Tête-bleu, messieurs, me voulez-vous faire enrager aujourd'hui? . . . Taisez-vous, ma femme, vous êtes une bête . . . . Taisez-vous, je vous prie . . . Que de discours; II. Que le diable t'emporte! . . . La peste m'étouffe, monsieur, si je le sais . . . III. Ah que le monde est plein d'impertinents . . . J'enrage de vous ouïr parler de la sorte! et voilà votre manie, à vous autres femmes . . . . Vous êtes folle! . . . Mais enfin vous me feriez devenir fou? . . . Que pensez-vous donc faire? Vous moquez-vous toutes de moi? IV. Je crois que je perdrai l'esprit de tout ceci* — Man denke an Alcestes fortwährende *Morbleus*, an seine Zornausbrüche, *Traître, traîtresse!* usw. Die Beispiele liegen so auf der Hand, dafs man sie nicht aufzuzählen braucht.

[3]) I. Mlle. Molière: *Voulez-vous que je vous dise, vous deviez faire une comédie, où vous auriez joué tout seul.* Molière: *Taisez-vous, ma femme, vous êtes une bête.* Mlle. Molière: *Grand merci, monsieur mon mari. Voilà ce que c'est! Le mariage change bien les gens, et vous ne m'auriez pas dit cela il y a dix-huit mois.* — *Molière: Taisez-vous, je vous prie.* Mlle. Molière: *C'est une chose étrange qu'une petite cérémonie soit capable de nous ôter toutes nos belles qualités, et qu'un mari et un galant regardent la même personne avec des yeux si différents!* Molière: *Que de discours!* Mlle. Molière: *Ma foi, si je faisois une comédie, je la ferois sur ce sujet. Je justifierois les femmes de bien des choses dont on les accuse, et je ferois craindre aux maris la différence qu'il y a de leurs manières brusques aux civilités des galants.* Molière: *Ah! laissons cela. Il n'est pas question de causer maintenant; nous avons autre chose à faire.* — Man beachte übrigens, wie Molière, der anfangs recht derb gewesen ist,

erinnert sofort an Célimène. Doch genug der Beispiele. Die Beziehungen zwischen dem *Misanthrope* und Molière sind ja schon von jeher anerkannt worden.

Was aber die trübe Stimmung Molières in dieser Zeit noch erhöhte, war sein Gesundheitszustand. Schon am 27. Dezember 1665 hatte das Palais-Royal wegen Molières Erkrankung seine Tore geschlossen.[1]) Im Frühjahr 1667 wurde der Dichter wiederum schwer krank. Am 17. April hielt man seinen Zustand für verzweifelt, wie Robinet uns mitteilt, und er mufste längere Zeit der Bühne fernbleiben. Erst am 10. Juni 1667[2]) erschien er wieder auf der Bühne. Ist es nun ein blofser Zufall, dafs die Stücke, in denen er seinen Angriff auf die Ärzte eröffnet, gerade um diese Zeit gedichtet, resp. aufgeführt wurden? Der *Don Juan* am 15. Februar 1665, *l'Amour médecin* am 14. September 1665, der *Médecin malgré lui* am 6. August 1666. Gewifs wird er damals viel mit den Ärzten zu tun gehabt haben, — nicht blofs in der Zeit, aus der die Krankheit uns gewissermafsen offiziell berichtet wird, sondern vorher und nachher, da Brust- und Magenleiden, wie die, an denen er litt, und die eine langwierige Kur erheischten, nicht von einem Tag zum andern auszubrechen pflegen. So kann es sehr wohl auch ein persönliches Motiv gewesen sein, das ihn gerade damals zum Angriff gegen die Ärzte trieb. Warum hätte er sie nicht sonst früher schon angegriffen? Denn den *Médecin volant* kann man eine satirische Arztkomödie im selben Mafse wie die späteren noch nicht nennen. Sonst haben wir aber bis zum *Don Juan* keine Anspielungen auf die Ärzte in den elf Stücken, die dem *Festin de Pierre* vorangehen.[3])

---

allmählich, je spöttischer seine Frau wird, immer sanfter wird. Er scheint ihre Einwände im Grunde zu beherzigen. Wie bei Grimarest. Ich verkenne dabei nicht, dafs hier noch alles ziemlich harmloser Scherz ist, aber was hier noch blofs „*Taquinerie*“ war, konnte sich im Ernste in entsprechender Gradation wiederholen.

[1]) Erst am 21. Februar 1666 wurde der *Amour médecin* wieder gegeben. Robinet begrüfste den Dichter an diesem Tage mit den Worten: „*Molière, le dieu du Ris | A si bien fait avec Cloton | Que la Parque au gosier glouton | A permis que sur le théâtre | Tout Paris encor l'idolâtre. | Du comique ce grand maître | Dans quelques jours pourra paraître.*“ — Der Tod der Königin Mutter am 20. Januar war übrigens auch Grund, dafs das Theater so lange geschlossen blieb. Doch zeigen Robinets Worte, dafs Molières Krankheit ernst und langwierig gewesen war.

[2]) Robinet schrieb am 11. Juni 1667, als Molière am 10. die Bühne wieder betreten hatte: „*Et lui tout rajeuni du lait | De quelque autre infante d'Inache | Qui se couvre de peau de vache | S'y remontre enfin à nos yeux.*“

[3]) Die Beziehungen Molières zu den Ärzten wurden von den Zeitgenossen bereits erörtert. Wenn er nicht sehr viel persönlich mit den Ärzten zu tun gehabt hätte,

Ebenso charakteristisch ist es, dafs die beiden Komödien Molières, in denen der Ehebruch auf die Bühne gebracht wird, gerade in die Zeit fallen, in welcher Molière getrennt von seiner Frau lebte: Der *Amphitryon* am 16. Januar 1668, und *George Dandin* am 18. Juli 1668. Ist das wiederum ein Zufall oder ist es nicht viel wahrscheinlicher anzunehmen, dafs das Schicksal, welches unserm Dichter begegnet war oder das er befürchtete, ihm den Gedanken nahe legte, gerade zu Stoffen zu greifen, die zu dem, was ihn in seinem Innern plagen mufste, in Beziehung standen? Wiederum frage ich: Warum gerade jetzt? In diesen zwei Komödien macht sich, meine ich, aber auch noch ein Moment geltend, welches für die seelische Depression, unter der Molière damals litt, charakteristisch ist. So lustig uns die beiden Stücke auf den ersten Blick anmuten, so pessimistisch ist doch ihr Grundzug. Die Grofsen machen sich aus dem ehelichen Glück oder Unglück der Kleinen nichts. Sie verstehen es manchmal vielleicht die „Pille zu versüfsen", aber im Grunde genommen sind ihnen ihre Opfer, mögen sie Amphitryon oder George Dandin heifsen, höchst gleichgültig.[1]) Auch im *Avare,* welcher aus dieser Zeit stammt, — er wurde am 9. September 1668 aufgeführt — läfst sich ein trauriger Grundzug nicht verkennen. Schon Goethe nannte das Stück „im hohen Sinne tragisch" und trotz aller lustigen Episoden mutet uns das Lustspiel düsterer an als die meisten anderen. Eigentümlich ist auch der Umstand, dafs in diesen Komödien Molière sich an seine Vorbilder enger anlehnt als früher, Plautus für *Amphitryon* und *Avare,* seine eigene Posse, *la Jalousie du Barbouillé,* die auf Boccaccio beruhte, für *George Dandin,* dabei für Einzelheiten noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Reminiszenzen. Spricht das nicht alles dafür, dafs unser Dichter gerade damals weniger schöpferisch war wie sonst? Er war müde, abgespannt und suchte bei andern neue Vorwürfe.[2]) Auch

---

würde sein Feind Boulanger de Chalussay nicht daran gedacht haben, ihn gerade als *Élomire hypocondre* lächerlich machen zu wollen.

[1]) Damit will ich natürlich nicht sagen, dafs Molière sich als George Dandin auf die Bühne gebracht hätte. Es wäre überhaupt eine rohe Auffassung zu meinen, dafs Molière sich selber gleichsam abkonterfeit hätte. Aber ist es denn z. B. denkbar, dafs er George Dandin, der in der Ehe so unglücklich ist, wegen der Koketterie und Untreue seiner Frau, so häufig ausrufen läfst: *Tu l'as voulu, George Dandin,* ohne dafs er an sich und sein Unglück gedacht hätte? Ihn werden wohl auch manche gewarnt haben, mit der lebenslustigen jungen Komödiantin eine Ehe einzugehen. Er tat es doch, und wird es wohl bereut haben, cf. damit die Stelle, an welcher er in der oben zitierten Unterredung mit Rohault sagt: „*Je suis le plus malheureux de tous les hommes, et je n'ai que ce que je mérite*".

[2]) Nur in seinen ersten Schöpfungen, dem *Étourdi* und dem *Dépit amoureux*

die satirische Kraft, welche die grofsen sozialen Schäden angriff, scheint hier etwas erlahmt zu sein. Wozu die Gebrechen der Zeit angreifen, wenn gerade solche Stücke wie *Tartuffe* und *Don Juan* verboten wurden?[1])

Wenn diese Schöpfungen unter dem Zeichen der Gedrücktheit stehen, so sollte es doch bald besser werden. Die Jahre 1669 und 1670 bedeuten wieder einen Aufschwung. Der *Tartuffe* wird am 5. Februar 1669 frei gegeben; Baron, Molières Pflegesohn, der ihn wegen Streitigkeiten mit Armande 1667 verlassen hatte — auch dies ein Grund seiner früheren Niedergeschlagenheit, — kam Ostern 1670 zurück[2]), endlich versöhnte sich Molière mit Armande. Ist es nun wieder ein Zufall, dafs die beiden Stücke, die in diese Zeit fallen, zu seinen lustigsten und ausgelassensten Schöpfungen gehören, *Monsieur de Pourceaugnac*[3]) vom September 1669 und *Bourgeois gentilhomme* (13. Oktober 1670)? Auch ist Molière hier viel origineller als in den vorhergehenden. Endlich wissen wir, dafs er in der Person der von Cléonte angebeteten Lucile des *Bourgeois gentilhomme* voll zarter Innigkeit ein Bild seiner eigenen Gattin entwarf.[4]) Die Geburt eines Sohnes im Oktober 1672 zeigt, dafs das Verhältnis der Gatten wieder ein befriedigendes geworden war. Dafs ihm die Eltern ihre beiden Vornamen gaben (Pierre Jean Baptiste Ar-

---

zeigt er sich z. B. so abhängig von seiner Vorlage wie im *Avare*, den man bekanntlich eine Mosaïkarbeit genannt hat.

[1]) Wie tief seine seelische Depression gerade wegen des Verbotes des *Tartuffe* war, wissen wir aus den bekannten Worten des *Second placet*, der am 7. August 1667 dem König von La Grange und La Thorillère gebracht wurde: „*Il est très assuré, Sire, qu'il ne faut plus que je songe à faire des comédies, si lès tartufes ont l'avantage.*“ Molière zog sich auch, als das Stück nochmals verboten wurde, sieben Wochen vom Theater zurück. Erst am 25. September nahm er seine Tätigkeit wieder auf, was Robinet zu folgenden Versen veranlafste: „*J'oubliois une nouveauté | Qui doit charmer notre cité | Molière reprenant courage | Malgré la bourrasque et l'âge | Sur la scène se fait revoir.*“

[2]) cf. *Reg. de La Grange* p. 111.

[3]) Dafs hier die Ärzte wieder auftreten, wird uns nicht irre machen. Der Typus war von Molière in den ersten medizinischen Komödien mit so viel Glück angebracht worden, dafs er ihn immer gern wieder verwerten mochte. Von Belang ist immer, wenn er zuerst den einen oder andern Punkt vornimmt.

[4]) Rigal hat l. c. durch den Hinweis darauf, dafs Molière auch andere seiner Schauspieler in diesen oder jenen Personen seiner Stücke charakterisiert hat (*le gros René* im *Dépit amoureux . . . je suis fort rond de toutes manières . . . le boiteux Louis Béjart = le boiteux Médecin Desfonandrès . . . ce chien de boiteux La Flèche . . .*) die Bedeutung dieses Porträts der Armande abschwächen wollen. Er übersieht aber dabei erstens, dafs Molière gerade jetzt, nachdem er sich mit seiner Frau versöhnt hatte, das Porträt bringt, und namentlich, dafs es mit ganz besonderer Wärme und zarter Innigkeit gezeichnet wurde.

mand wurde er genannt), sollte gewifs auch ein Sinnbild ihrer Versöhnung sein.

Zu den *Femmes savantes* (11. März 1672) läfst sich eine direkte subjektive Einwirkung m. E. nicht nachweisen. Die Streitigkeiten Boileaus mit dem Abbé Cotin, welche die Episode mit Trissotin ins Leben riefen, sind in dieser Hinsicht nur von untergeordneter Bedeutung. Eher mochte Molière den in den *Précieuses* behandelten Stoff in dieser Zeit der Ruhe zu einem vollendeten Stück vertiefen und erweitern wollen. Harmonische, ausgereifte, klassische Ruhe ist an dem Stücke nicht zu verkennen. Der Dichter stand auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Aber die Krankheit, die ihm früher schon so böse zugesetzt, lauerte auf ihn. Brust und Magen litten schwer. Von Haus aus neigte er zur Melancholie. Nicht ohne Grund machten ihn seine Feinde als *Élomire hypocondre* lächerlich. Und siehe da, jetzt, wo die Krankheit ihn wieder ärger plagte, schrieb er wiederum ein medizinisches Stück, den *Malade imaginaire.*[1]) Auch hier kann die ausgelassene Laune, die in einzelnen Szenen herrscht, nicht in die Irre führen. Im Grunde war Molière damals tief traurig. Der Tod seines Söhnchens am 11. Oktober 1672, der Verrat seines Freundes Lulli,[2]) trugen dazu bei diese Stimmung zu verschärfen. Die Tradition[3]) legt ihm die Worte in den Mund: „*Tant que ma vie a été mêlée également de douleur et de plaisir, je me suis cru heureux; mais aujourd'hui que je suis accablé de peines sans pouvoir compter sur aucuns moments de satisfaction et de douceur, je vois bien qu'il me faut quitter la partie; je ne puis plus tenir contre les douleurs et les déplaisirs, qui ne me donnent pas un instant de relâche. Mais*“, *ajouta-t-il en réfléchissant,* „*qu'un homme souffre avant de mourir! Cependant je sens bien que je finis.*“

Dieselbe Entmutigung spiegelt sich im *Malade imaginaire* wieder,

[1]) Bekannt ist die Stelle aus Grimarest l. c. p. 283 „*Le Malade imaginaire dont on prétend qu'il etait l'original.*“ Ich verweise auch auf Mesnard in seiner Notiz zum *Malade imaginaire* Bd. IX d. Ausg. d. Coll. d. gr. Ecs. p. 224 ff., der den *Malade imaginaire* zu dem *Élomire hypocondre* in Beziehung setzt und sagt: „*Il se peut qu'elle* (diese Komödie) *ait contribué à lui suggérer l'idée de la comédie dans laquelle, il est vrai, il n'a refait l'ouvrage du satirique méchant que pour y donner un démenti et le réfuter. On l'avait, lui, trop vraiment moribond, choisi pour un type de malade imaginaire; il voulut montrer comment on punit le véritable caractère de l'égoiste peureux qui ne saurait se passer un seul jour de toutes sortes de remèdes dont il n'a aucun besoin.*“

[2]) Bekanntlich hatte der Italiener hinter Molières Rücken ein Privileg erwirkt, das ihm allein die Aufführung von Musikstücken in Frankreich sicherte und den anderen Theatern die Zahl der Musiker, die sie verwenden durften, vorschrieb.

[3]) Grimarest, l. c. p. 284,85.

in der berühmten 3. Szene des 3. Aktes, wo Molière Béralde und Argan sich über ihn selbst unterhalten läfst — auch dies übrigens wieder ein Zeichen seines Subjektivismus — und wo er, als Argan ausruft, die Ärzte sollten sich an ihm rächen, Béralde die Worte in den Mund legt: *„Il sera encore plus sage que vos médecins, car il ne leur demandera point de secours.“* Heilmittel brauchte er nicht mehr. *„Il a ses raisons pour n'en point vouloir, et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces de reste pour porter les remèdes avec la maladie, mais que pour lui; il n'a justement de la force que pour porter son mal.“* Diese Kraft, sie reichte nur bis zur vierten Aufführung des Stücks. Die Krankheit gab ihm den Todesstofs auf der Bühne.

Und nun, da wir im Fluge sein Lebenswerk durcheilt, bleiben wir nur noch einen Augenblick stehen und fragen: Ist bei ihm der Subjektivismus wirklich nur etwas Ausnahmsweises, Plötzliches, Blitzartiges? Sind es nicht vielmehr fast durchweg persönliche Momente, die ihn zur Behandlung dieses oder jenes Stoffes anregen? Ist es falsch von seinem Subjektivismus zu reden?

Dafs er das eigene Lebensunglück komisch verwertet, darf uns nicht irre machen. Er ist eben Komiker und wenn er eine Empfindung, die auf ihm lastet, die ihn plagt, die ihn quält, los werden will, so tut er es nicht im Liede, sondern im Lustspiel. Es ist ein Spiel mit Worten, wenn man sagt: Dadurch zeigt er eben seine Objektivität. Denn diese Verobjektivierung, wenn ich mich so ausdrücken darf, erfolgt eben nur aus subjektiven Gründen. Und das ist die Hauptsache. Aufserdem könnte man nur dann von wahrer Objektivität reden, wenn der Dichter parteilos und kühl seinem Stoffe gegenüberstände. Das ist aber bei Molière nicht der Fall.

Solche Stücke, wie der *Misanthrope* oder der *Malade imaginaire*, schreibt Molière mit seinem Herzblut. Er lächelt unter Tränen. Das Lachen in diesen Stücken ist das Lachen des Humors, des höchsten Komischen, das wir kennen, das Lachen, das die grofse Menge nicht versteht, weil es das subjektivste ist, ein Lachen, das nur wenigen möglich ist, nur den seelisch Höchsten. Zu diesen gehört aber unser Molière. Auch das subjektive Element räumt ihm einen besondern Platz unter den Komikern ein. Keiner vor ihm, keiner nach ihm kann es im gleichen Mafse aufweisen. Auch in dieser Hinsicht ragt er aus der Menge der übrigen hervor. Auch hier ist er, wie Dante von seinem Vergil sagt: *„degli altri poeti onore e lume.“*

Juan de Luna.

Von Eduard Boehmer.

Neben dem ersten Verfasser der *Vida de Lazarillo de Tormes* wird deren Fortsetzer Juan de Luna als ein, wenn auch nicht in gleichem Maſse bedeutender, doch rühmenswerter Schriftsteller hochgeschätzt; sein Werk ist ins Französische, Englische, Niederländische, Deutsche, Portugiesische übersetzt. Während jener Vater des neueren Schelmenromans noch immer ein berühmter Namenloser bleibt, über den sich gar nichts Sicheres hat ermitteln lassen, können wir über Luna mehr Licht verbreiten als bisher geschehen ist.

Ferdinand Wolf sagte 1848 in den Wiener *Jahrbüchern der Literatur*, Bd. 122, S. 103: „wahrscheinlich war dieser Luna ein wegen religiöser oder politischer Meinungen zur Auswanderung gezwungener Spanier, der sich in Paris durch den Unterricht in seiner Muttersprache erhielt; dafür spricht eben seine Fortsetzung des Lazarillo, die besonders gegen die Geistlichkeit und gegen die Inquisition sich so viele satyrische Ausfälle erlaubt, daſs nur ein Spanier, der auf immer dem Vaterlande Lebewohl sagen muſste, sich auf diese Weise äuſsern konnte.“ 1880 hat Menendez Pelayo in seiner Geschichte der *Heterodoxos Españoles*, t. II, p. 519f. die Frage aufgeworfen: „War Luna, der Fortsetzer des Lazarillo, Protestant?“ und sich folgendermaſsen darüber ausgesprochen: „Von der ersten Seite an legt er seine Feindschaft gegen das Santo Oficio an den Tag. Die ganze Erzählung ist voll von beleidigenden Späſsen über Mönche und Kleriker, und weckt sofort den Verdacht, daſs der Verf. Lutheraner oder Kalvinist sei. Da er jedoch niemals, auch nicht von ferne, auf Lehrfragen anspielt, wäre es vermessen, das zu behaupten. Kann er nicht ein Judaist gewesen sein, oder ein politischer Flüchtling aus der Zahl derer, die wegen der Aufstände in Saragossa und der Flucht des Antonio Perez[1]) mit der Inquisition zu tun hatten, oder ein

---

[1]) Die Aufstände in Saragossa und Perez' Flucht von dort ins Ausland fanden 1591 statt. Damals kommt in Saragossa ein *Juan Luis de Luna, noble arogonés*, vor. (Llovente, *Hist. de la Inquis.*, cap. XXXV, art. II § 6), und 1592 wurde ebenda *El baron de Purroy*,

Taugenichts, dem das heilige Tribunal wegen Bigamie, Sodomie oder dergleichen den Prozeſs machte? Oder auch ein Abenteurer satirisch lebhaften Geistes, der, als er sich in Frankreich ungehindert frei fand, alles hinschrieb, was seine schelmenmäſsige Gemütsart ihm eingab? Wäre er Protestant gewesen, so würde etwas von der Phraseologie der Sekte, ein mystischer und evangelischer Anflug bei ihm haften geblieben sein, allein nichts derartiges gibt es in seinem Buch, nicht einmal ein Zitat aus den Briefen des h. Paulus. Ich weiſs nicht wie so, aber mir scheint, Luna gehört nicht zu der Gruppe der Cassiodoro und Corro, sondern in die der spanischen Vagabunden, die als Dolmetscher und Lehrmeister ihrer Sprache aus mehr oder weniger ehrlichen und plausiblen Veranlassungen, nicht aus politischen oder religiösen Gründen, sondern gedrängt von der Not, dem sechsten Sinn des Menschen, oder von ihrem natürlichen Hang zu ungebundnem Herumtreiben, das Land verlieſsen und in Frankreich lebten."

Es ist Menendez Pelayo entgangen, und es lag auch nicht im Gesichtskreis der andern, die auf den Lazarillo-Fortsetzer zu sprechen gekommen sind, daſs es dazumal wirklich einen Protestanten Juan de Luna gab. Umgekehrt haben die wenigen Schriftsteller, die gelegentlich diesen berühren, den Lazarillo-Luna und dessen sonstige Werke unerwähnt gelassen. McCrie hat in seiner *History of the Reformation in Spain*, 1829, p. 351, und 1856, p. 168 in einer Anmerkung die Notiz aus Quicks *Synodicon* 1692, daſs ein Juan de Luna, empfohlen von der Kirche Montaubans, Geldunterstützung von der Nationalsynode in Tonneins 1614 erhalten hat, sagt aber nichts über dessen weitere Erlebnisse oder Leistungen. Und Hessels, der 1897 in *Ecclesiae Londino-Batavae Archivum*, t. III, *Addenda* p. 2903—4 einen Brief des Predigers Juan de Luna an die Flamänder Gemeinde Londons veröffentlicht hat, verweist nur auf Burn, *Protestant Refugees in England* (1846) p. 225 und Ruytinck, *Nederduitsche Gemeynten in Engeland* (1873) p. 489 (diesen zitiert auch Schickler, *Les églises du refuge en Angleterre*, 1892, I, 389), zwei Bücher, in denen sein Predigtamt in England berührt ist, aber nicht auf jenen Synodalbeschluſs. Ohne allen Zweifel aber ist der Verf. jenes Briefes, der berichtet, daſs er in Montauban den evangelischen Glauben bekannt habe und Zeugnisse von dort besitze und von der Kirche unterstützt worden sei, die von der Synode von 1614 bedachte Person.

Don Juna de Luna, Mitglied des dortigen *primer órden de la nobleza*, hingerichtet (cap. XXXVI, art. 1 § 21). Der Herausgeber und Fortsetzer des Lazarillo nennt sich auf den Titeln *Castellano*, und verlieſs Spanien zwanzig Jahre nach jenen Ereignissen von Saragossa (s. hier weiter unten).

Es ist aber mehr zu kombinieren. Ein Juan de Luna, der Vaterland, Verwandte und Habe verliefs *por una justa y legitima causa,* wie er in der Widmung der *Arte* sagt, gab, während er in Paris lebte, 1619 *Dialogos* heraus, 1620 den Lazarillo, schrieb 1622 in England die Widmung der englischen Übersetzung seiner Fortsetzung, und veröffentlichte dort 1623 seine *Arte,* ein Lehrbuch der spanischen Sprache. Aufserdem wissen wir: ein Juan de Luna begann 1623 seinen evangelischen Landsleuten in London zu predigen, nachdem er zwei Jahre vorher nach England aus Frankreich gekommen war, wohin er ausgewandert war, „um öffentlich die wahre Religion zu bekennen“. Sollen wir angesichts dieser zwei Reihen von Tatsachen zwei Juan de Luna annehmen, beide aus Spanien geflüchtet, beide 1620 in Frankreich, 1623 beide in England? Wir werden vielmehr glauben, dafs es sich um eine einzige Person handelt, da alles dafür zusammenstimmt.

Zur Bestätigung der Selbigkeit dient, dafs die Dialogsammlung einem Abkömmling des grofsen Hugenottenchefs Condé, dem Herzog von Bourbon, Graf von Soissons gewidmet ist, die Bearbeitung der alten Lazarillo-Geschichte dem kursächsischen Kammerjunker v. Osterhausen, einem Angehörigen einer gut protestantischen Familie[1]), die Lazarillo-Fortsetzung einem Mitglied des damals hervorragendsten protestantischen Geschlechtes Frankreichs, der Prinzessin Henriette de Rohan. Das sind doch Spuren von Protestantismus, obgleich diese religiösen Beziehungen der Genannten dort gar nicht angedeutet sind. Dafs in diesen Schriften, die der Verf. für seine Schüler, die Spanisch lernten, bestimmt hat, Beziehungen auf die evangelische Lehre nicht vorkommen, darf nicht auffallen; er wird es geradezu vermieden haben, dergleichen einzumischen wo es zu dem Ton des Ganzen übel stimmen würde, während die Polemik gegen das zügellose Leben der Mönche und Priester und gegen die spanische Inquisition auch bei übrigens Römisch-katholischen in Frankreich gäng und gäbe war. Dafs pikareske Szenen auch von einem braven Pfarrer, ohne Anstofs zu geben, geschildert werden können, dafür haben wir Deutsche ein vollgültiges Beispiel in unserm evangelischen Prälaten Hebel, dem Verf. humorvoll erzählter Schelmenstückchen und der als Schulbuch eingeführten Biblischen Geschichten.

Menendez Pelayo, indem er anerkennt, dafs Luna in dem von ihm verfafsten zweiten Teil des Lazarillo mit Witz, Leichtigkeit und Kraft

[1]) Bourbon, *prince du sang,* damals Knabe, schwankte später zwischen evangelischen und dynastischen Velleitäten und Schritten. Osterhausen ist in der Folge katholisch geworden.

erzählt, sagt: Es ist schade, dafs die Abenteuer nicht sehr sauber sind und dafs hin und wieder Lustigkeit zu Ausgelassenheit entartet. Dazu möchte man zunächst bemerken: es ist eine Schande, dafs dem Schilderer die Wirklichkeit solche rohesten Vorgänge bot. Aber befremdend ist es, dafs der Verf. die ohne alle Scham und Scheu erzählte Geschichte einem kalvinistischen Fräulein,[1]) einer Prinzessin widmet, mit der Bitte, das Buch zu protegieren gegen die bissigen Kritiker, die infernal rabiat die besten Absichten beschmutzen. Das Werk war in Paris mit königlichem Privilegium erschienen. In England fand der Spanier die Hochgebildeten etwas mehr bedacht auf litterarische *decency*, so dafs er zum Behuf einer englischen Übersetzung sich zu Streichungen bewogen sah. Ein witziges obscenes Wort durfte er der Pariser Prinzefs öffentlich unter die Augen bringen,[2]) aber er getraute sich nicht ein annähernd entsprechendes englisches in der Umgebung des Prinzen von Wales gedruckt vorzulegen. In der Widmung der Übersetzung an einen Grofsschatzmeister dieses Prinzen schreibt Luna: „Die nackten Wahrheiten ohne Verhüllung, die dies Buch sagt, haben veranlafst, dafs es durchs Feuer geführt ist (*le han hecho passar por el fuego)* um geläutert in Ihre Hände zu kommen. Ich habe es treu und wörtlich (*literalmente*) ins Englische übersetzen lassen, damit seine Unschuld klar werde und man sehe, dafs nichts in ihm ist was die Grenzen einer ehrenwerten erlaubten und löblichen Erholung überschritte, vielmehr ist es eine Schildwache, die von fern die Feinde entdeckt und die Hemmnisse zeigt, wo die Unkundigen, wenn nicht gewarnt, straucheln und fallen.“ Übrigens hat er das Feuer keineswegs alles verzehren lassen, was für einen empfindlicheren Geschmack *shocking* ist. Diese Art urwüchsiger Derbheit hindert aber nicht, zu glauben, dafs der Verf. ein ehrlich frommer Mann war und ein tüchtiger Geistlicher werden konnte.

Wenn der englische Übersetzer sich so eng an das Original angeschlossen hat wie der Verf. wünschte, so hat er einen spanischen Text gehabt, der jetzt nicht vorhanden ist. War aber seine spanische Vorlage der Text, den später die zweite Auflage bietet, in der gleichfalls gewisse Anstöfse der ersten beseitigt sind, so hat der Übersetzer sich wenigstens stellenweise ziemlich frei bewegt.

---

[1]) Sie starb unvermählt, etwa 40jährig, vier Jahre später.

[2]) Die gleichfalls evangelisch-protestantisch gesinnte Königin von Navarra hatte in den vielen Liebesnovellen die intimsten Vorgänge schlankweg erzählt, aber ohne *obscena*, ohne *parolles que l'on appelle villaines* (vgl. das Gespräch über *Nov.* 52). *Nov.* 10 mit den Mönchzoten ist nicht die ursprüngliche, s. die Ausgabe des *Heptaméron* von Dillaye 1879.

Die zweite Auflage beider Teile des Lunaischen Lazarillo erschien, wie die beiden Titelblätter sagen, in Zaragoça, dies ist aber bei den damaligen spanischen Zuständen unannehmbar. Es gibt zweierlei Exemplare dieses Drucks, die in den Titeln und nur in ihnen von einander abweichen. Einerseits hat Teil I die Jahrzahl M.D.XX, der zweite M.DC.XX, an der aber von dem zweiten X das nach rechts unten gehende Viertel abgebrochen ist,[1] andererseits sind beide Teile M.DC.LII datiert und dies ist gewifs das Richtige. (Direktor Johannes Merck in Hamburg besitzt von jeder dieser beiden Arten ein Exemplar.) Sonderbar ist auch, dafs wo in der ersten Ausgabe I. de Luna genannt ist,[2] hier H. de Luna steht, an allen vier Stellen, auf den beiden Titelblättern beider Arten und unter den Widmungen beider Teile; ich weifs keine genügende Erklärung dafür. Die späteren Drucke sind alle aus diesem von 1652 gemacht, mit dessen H. de Luna: 1845 Madrid, Mora y Soler. 1846 in der *Biblioteca de autores españoles*, *Rivadeneyra*, und öfter mit neuem Titel. 1847 Paris. 1882 und 1899 *Biblioteca universal*, Madrid, t. LXXIX.

Nach diesen Erörterungen können wir die beiden Reihen von Tatsachen zu einer Lebensskizze des protestantischen Humoristen zusammenfassen.

Juan de Luna, ein Castilier,[3] verliefs Spanien 1612[4] und ging nach Frankreich „um sich öffentlich zur wahren Religion zu bekennen". Dies tat er in Montauban, wo er auch an der dortigen berühmten Akademie Theologie zu studieren begann. Da es sich aber herausstellte, dafs er nicht in der Lage war, sich so lange zu erhalten, bis er die für das geistliche Amt erforderliche französische Sprachgewandtheit erreicht haben würde, mufste er, um nicht der Kirche zur Last zu sein, die Ausführung seines Wunsches verschieben.[5] Zusammen mit einem andern flüchtigen Spanier, Lorenzo Fernandez, stellte er sich der Nationalsynode Frankreichs, die in Tonneins 1614 vom 1. Mai bis 3. Juni tagte, mit einem Schreiben der Kirche von Montauban vor, das Beider Abschwörung des Mönchtums und des ganzen Papismus und ihren löblichen

[1]) In allen Exemplaren? Wolf a. a. O. S. 102 gibt 1620 an für das Ex. der Wiener Hofbibliothek.

[2]) Auf dem Titel der englischen Übersetzung 1622, sowie auf dem der *Dialogos* und in dem beigedruckten Privilegium steht Jean, auf dem Titel der *Arte* 1623 Juan.

[3]) So bezeichnete er sich bei den *Dialogos*, dem *Lazarillo*, der *Arte*.

[4]) In der Bittschrift von 1626 sagt er, dafs er Spanien vor 14 Jahren verlassen hat.

[5]) S. dieselbe Bittschrift.

Wandel seit dem Übertritt bezeugte. Die Synode bewilligte Luna, der sich nach Holland zu begeben wünschte, zwanzig *écus* Reisegeld.[1]) Er seinerseits war nicht Mönch gewesen, denn er sagt, er habe Vaterland, Verwandte und Habe verlassen.[2])

Als König Louis XIII. im November 1615 eine spanische Prinzessin geheiratet hatte, kam ihre Sprache in Paris noch mehr in Aufnahme, und auch Luna fand dort als Sprachlehrer zu tun. 1619 veröffentlichte er daselbst *Dialogos familiares*, von denen fünf von ihm selbst verfaſst und sieben von ihm überarbeitet waren.[3]) Er widmete sie *Louis de Bourbon, comte de Soissons*, einem fünfzehnjährigen[4]) Nachkommen des 1569 gestorbenen Hugenottenführers Condé. Das Buch war wohl schon erschienen, als Oudin in der fünften Auflage seiner *Grammaire espagnolle*, Paris 1619, sagte, er habe den Druck aufgeschoben, um zuvor die von einem Spanier, *professeur de sa langue* (er meint Luna) in Aussicht gestellte spanische Grammatik zu sehn; aber da sie noch immer nicht herausgekommen sei (es geschah erst 1623), möge er nicht länger warten, weil es ihn daure, daſs die minderwertige von Salazar solche Verbreitung finde.[5]) 1620[6]) erschien ebenda Lunas Ausgabe des *Lazarillo de Tormes*, für seine französischen Schüler dem neuen guten Sprachgebrauch angepaſst.[7]) Er hängte einen zweiten Teil an, den er dem Toledaner Schelmenarchiv entnommen habe.[8]) Den alten, von ihm ver-

---

[1]) Quick, *Synodicon* 1692, I, 413f. Der französische Originaltext in Aymon, *Les synodes nationaux*, t. second 1710, p. 28.

[2]) *un forastero, que ha dexado su patria, parientes y hacienda.* Dedikation der *Arte.*

[3]) Menendez Pelayo a. a. O. 520 rühmt, ohne die zwei Gruppen zu unterscheiden, dies *manual de conversacion, en doce diálogos, rico en graciosos y castizos, y en frases, refranes, prolóquios y modos de decir, de excelente alcurnia y buen sabor.*

[4]) Geboren 11. Mai 1604. Sein Vater starb 1612.

[5]) Vgl. Morel-Fatio: *Ambrosio de Salazar*, Paris Toulouse 1900, p. 171f. Das Privileg der *Dialogos* ist vom 27. Oktober 1618, das von Oudins Grammatik, 5. Aufl., ist vom 1. August 1619.

[6]) Diese Jahreszahl steht auf dem Titel des zweiten Teils, der Titel des ersten hat fälschlich M. D. XX.

[7]) Vgl. Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología caſtellana*, 1893, col. 550, und die feinen sprachlichen Bemerkungen von Morel-Fatio in der Vorrede der französischen Übersetzung des ersten *Lazarillo* 1886, p. XVIIf., auch desselben Verf. *Salazar* 1900, p. 142. Interessant wäre ein Abdruck von Lunas Text mit Angabe der Abweichungen von seiner Vorlage. Diese war jedenfalls eine der Ausgaben, in denen dem ursprünglichen Werk das erste Kapitel der anonymen Fortsetzung hinzugefügt war. Man müſste aber auch die Abweichungen dieser Vorlage von dem betreffenden ältesten Druck notieren.

[8]) Vorwort dieser Segunda parte, und eine, bei Viñaza col. 553 abgedruckte Stelle der *Arte.*

jüngten Lazarillo widmete er dem kursächsischen Kammerjunker Christian von Osterhausen, *que es un abismo de ciencias, y un herario de lenguas, particularmente de la Castellana*, die Fortsetzung der Prinzessin Henriette von Rohan, Schwester des Hauptes der französischen Protestanten, Herzog Henri.

Bald darauf verliefs Luna Frankreich, wahrscheinlich als nach der Erklärung von Niort vom 27. Mai 1621 viele Protestanten nach England flohen.[1]) Den Unterhalt für sich und seine Familie verschaffte er sich dort zwei Jahre lang durch seine *Industrie*,[2]) ohne Zweifel hauptsächlich als Sprachlehrer. 1622 erschien in London eine englische Übersetzung des von ihm verfafsten und zu diesem Behuf neu durchgesehenen Lazarillo-Teiles, 1623 ebenda seine *Arte*, die er schon in Frankreich niedergeschrieben, jetzt aber wieder durchgearbeitet hatte (wie er in der *Advertencia* sagt), ein Lehrbuch der spanischen Sprache,[3]) als deren „Interpret in London" er sich bezeichnet. Er druckt dabei seinen Dialog zwischen Lehrer und Schüler ab, und bezieht sich auf die anderen Pariser *Dialogos* und den *Lazarillo*.

In demselben Jahre 1623 wurde er dort spanischer Prediger. Nachdem er drei Jahre jeden Sonntag in Mercers chapel, Cheapside, London gepredigt hatte, zur Erbauung seiner Landsleute, die dankbar Gott priesen, dafs das Evangelium öffentlich verkündet wurde durch ein Mitglied „einer der Wahrheit so widerstrebenden Nation", sandte er eine französische Bittschrift an die Minister und Ältesten der flamändischen Gemeinde in London. Er schreibt, ihm sei eine *subvention* versprochen worden, aber eine so geringe, dafs sie nicht ausreichte für die Hälfte dessen, was er für seine Frau und seine sechs kleinen Kinder nötig habe, und nicht einmal dieser spärliche Betrag sei gezahlt worden, da bei diesen üblen Zeitumständen die Wohltätigkeit erkaltet sei. Er bittet nun das Konsistorium ihm eine jährliche Einnahme, die es für angemessen halte, zuzuwenden, etwa aus der kürzlich von der Regierung zur Verfügung gestellten Summe, oder aus anderen Mitteln.[4]) Wir wissen nicht, ob die Bitte Erfolg hatte.

---

[1]) Schickler I, 290f. (wo aber nicht Luna als damals geflüchtet genannt ist.

[2]) S. Bittschrift.

[3]) Es wird sehr gelobt von Viñaza col. 552f.

[4]) Die undatierte Bittschrift bezieht sich auf das von der Regierung zur Verfügung gestellte Piratengeld, dessen Überweisung am 10. (= 20.) August 1626 stattfand. Wahrscheinlich hat Luna dies gleich für seine Bitte benutzt, spätestens 1627, denn er sagt hier, dafs er Spanien vor 14 Jahren verlassen habe, und später als 1613 kann dies nicht geschehen sein, s. oben.

In demselben Jahr 1626 noch wünschten „Alexander, Diener am Wort in der italienischen Kirche, und Luna, Lehrer der spanischen Gemeinde“, ihre beiden Gemeinden zu vereinigen, und der Erzbischof von Canterbury war damit einverstanden, vorausgesetzt, dafs die ausländischen Gemeinden nichts dagegen hätten. Deren *Coetus* aber lehnte es ab, sich mit dieser Angelegenheit zu befassen.[1]) Es ist unbekannt, was aus dem Plan geworden ist. Eine spanische Gemeinde in England wird bald nicht mehr erwähnt, 1660 nur *the French, Italian and Dutch ministers.*[2])

In den Registern der Londoner Wallonischen Kirche findet sich 1635 die Verheiratung von *Jehan de Camp* mit *Louise de Luna,* und die von *Wm. Mariot (Leicr.)* mit *Marie de Luna* eingetragen,[3]) und in denselben Registern die Taufe eines Sohnes von *de Camp* und *Louise,* Tochter von *Jehan de Luna, ministre du Sainct Evangile en la langue Espagnol.*[4])

---

1) Bei Ruytinck a. a. O.

2) Burn a. a. O. p. 229.

3) Burn 32.

4) Burn 225 ohne Zeitangabe für die Taufe. Luisens Gatte ist hier *Charles* genannt und der Sohn *Jehan.*

Friedrich der Große im spanischen Drama.

Dr. A. Ludwig.

Die vergleichende Litteraturbetrachtung, die nicht müde wird aus allen Sprachen und allen Zeiten Behandlungen desselben Stoffes zusammenzustellen und die dabei auch scheinbar so Geringfügiges wie ein Fabel- oder Märchenmotiv nicht übergeht, hat bis in die neueste Zeit eine große Gruppe von Stoffen vernachlässigt: die Helden der modernen Geschichte und den Reflex, den ihr Leben in der schönen Litteratur zurückgelassen hat.

Erst die letzten Jahre haben diese Lücke etwas ausgefüllt und zwar zunächst für das Drama. Die erste umfassende Arbeit der Art danken wir wohl dem Franzosen Lecomte *(Napoléon et l'empire racontés par le théâtre* 1797—1899); das vergangene Jahr 1903 lieferte zwei verdienstliche Beiträge, von denen der eine auch Napoleon gilt (Gaehtgens zu Ysentorff: *Napoleon I. im deutschen Drama*), der zweite ein uns noch näher berührendes Stoffgebiet zum erstenmal gründlich untersucht (Stümcke, *Hohenzollernfürsten im Drama*).

Das letzterwähnte Buch hat die Veranlassung zu der folgenden Arbeit gegeben. Ein rastloser Fleiß hat Stümcke zu schönen Ergebnissen geführt, etwa zweihundertdreißig Dramen kann er in seiner chronologischen Übersicht als „Hohenzollerndramen" aufführen; mit Ausnahme einiger weniger, die ihm nur dem Titel nach bekannt sind, werden sie alle nach ihrem Inhalt, ihrer Stoffbehandlung, ihren Theaterschicksalen charakterisiert. Der Verfasser hat Vollständigkeit angestrebt und glaubt — allem Anschein nach mit Recht — sie auch für das deutsche Drama erreicht zu haben, für die fremden Litteraturen hält er dagegen Lücken für möglich. Eine solche Lücke möchte ich ausfüllen.

Stümcke nennt als einziges spanisches Drama, dessen Held Friedrich der Große ist, das „Anekdotenstück" Francisco Comellas *Federico II., Rey de Prusia*. Er hat keine große Meinung von diesem „spanischen Machwerk". Lediglich der Bewunderung der südländischen Nationen

für den grofsen Preufsenkönig sei es zuzuschreiben, dafs man über seinem Erscheinen auf der Bühne die Dürftigkeit der dramatischen Ausführung übersah und Comellas Opus nicht nur in Madrid bejubelte, sondern auch der Übersetzung ins Portugiesische und Italienische für wert erachtete. — Schon aus der letzten Angabe Stümckes geht hervor, dafs, mag auch der Kunstwert des Dramas sehr gering sein, Comella jedenfalls den Geschmack seiner Zeit und seines Volkes getroffen hat. Der Erfolg bestimmte ihn nun auch wohl, das einmal gelungene Experiment zu wiederholen, Beifall des Publikums und klingenden Lohn dadurch zu erwerben, dafs er die volkstümliche Gestalt des Preufsenkönigs, die eine so dankbare Rolle bot, öfter vorführte.

Dafs es nicht ursprünglich in Comellas Absicht lag, mehrere Friedrichdramen zu schreiben, macht ein Blick auf die Titelblätter unserer Stücke wahrscheinlich. Comellas Dramen liegen alle nur in Einzeldrucken vor (meist ohne Jahr und, soweit ich sehe, fast alle aus Barcelona); während nun der Titel unseres Stückes in einigen Drucken nur wie oben angegeben lautet, findet sich in anderen, wohl späteren, der Zusatz *Primera parte.* Als *Segunda parte* erschien dann *Federico Segundo en el campo de Torgau*, das nach der Angabe eines Druckes am 25. Dezember 1789 *por la Compañía de Manuel Martínez* aufgeführt wurde. Es folgte dann wohl *Federico Segundo en Glatz ó la Humanidad.* Das erste Stück wird übrigens in den Drucken als *Drama,* das zweite als *Comedia,* das dritte als *Drama heróyco* bezeichnet, ohne dafs indessen die Verschiedenheit der Benennung durch den Inhalt irgendwie gerechtfertigt wird. — Endlich findet sich in den Titellisten, die der Verleger einigen dieser Drucke angehängt hat, unter einer Gruppe von Einaktern noch ein Stück *La Toma de Breslau,* das sich vielleicht auch auf Friedrich den Grofsen bezieht, mir aber unbekannt geblieben ist.

Luciano Francisco Comella, der Verfasser dieser Dramen, blühte — wenn dieser Ausdruck gestattet ist — im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Die eingehende Würdigung, die er nach Morel-Fatios und Rouanets Bibliographie durch *Cambronero* im Jahrgang 1896 der *Revista contemporánea* gefunden hat, ist mir leider unbekannt geblieben, doch wird Cambronero bei der grofsen Fülle von Comellas dramatischen Produktionen kaum auf die einzelnen Dramen näher eingegangen sein, und andrerseits gehören nähere Einzelheiten über des Dichters Leben und litterarisches Wirken nicht in den Rahmen dieses Aufsatzes, der sich füglich mit einigen Andeutungen begnügen kann.

Comellas Leben fällt in die Zeit des tiefsten Verfalls der spanischen Litteratur im allgemeinen, des spanischen Dramas im besonderen. Theo-

retisch herrschte der Klassizismus im französischen Geschmack unbedingt, auch der Geschmack des gebildeten Publikums hatte sich von den „regellosen“ Werken der Lope und Calderon abgewendet. Das Volk freilich vergafs seine alten Lieblinge nicht, lebte ja doch nach Schacks Worten in ihnen mit den alten Erinnerungen der alte Ruhm. So kam es, dafs während des ganzen 18. Jahrhunderts eine Reihe der alten Zugstücke immer von neuem gedruckt wurde und auch nicht vom Theater verschwand. Die Besonderheit des Publikums bedingte, dafs sich so in der Gunst der Menge neben manchem alten Meisterwerk auch viel Mittelgut erhielt, das dem niederen Geschmacke durch allerlei Theatereffekte schmeichelte, und Stücke solcher Art wurden dann auch vorbildlich für die Dichtergruppe — Listá sagt *Comella, Zavala, Valladárez, Rey Martínez y consortes* — die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, dem Volksgeschmacke entgegenkommend, ihre Dramen schuf Dramen, in denen man eine Auflehnung gegen den französischen Geschmack, ein Wiederaufleben der Comedia des 17. Jahrhunderts, gesehen hat.

Das ist ja nun gar sehr cum grano salis zu nehmen; die Behauptung eines spanischen Kritikers, die Schack *Geschichte des spanischen Dramas* III 483 zitiert „Comella sei dem alten Nationalstil näher gekommen als irgend ein anderer seiner Zeit“ kann auf Wahrheit nur Anspruch machen, wenn man die Einschränkung, die in dem „als irgend ein anderer“ liegt, gebührend berücksichtigt. Von dem Geiste des alten romantischen Dramas haben Comella und Genossen keinen Hauch verspürt; nur für das Formale kann man sie im weiten Abstande als Fortsetzer alter Tradition bezeichnen. An die Stelle des reimlosen Zehnsilblers mit jambischem Tonfall, der in Spanien den klassischen Mustervers, den Alexandriner, vertreten und wiedergeben sollte, setzte Comella wieder das alte nationale Versmafs, die assonierenden Romanzenverse, die hier und da, besonders in Monologen, durch strophische Mafse ersetzt werden. Die Einheit des Ortes wurde über Bord geworfen, allerdings ohne dafs man deshalb so frei mit dem Schauplatz schaltete, wie es die grofse Zeit des spanischen Theaters geliebt hatte: der Ort wechselte zwar ziemlich oft, aber doch nur innerhalb eines kleineren Kreises. Ebenso weist der Umstand, dafs die Einheit der Zeit gewöhnlich gewahrt blieb, darauf hin, dafs die veränderte Geschmacksrichtung der höheren Schichten doch auch auf diese Volksstücke nicht ohne Einflufs geblieben war. In der Stoffwahl machte man sich dagegen ziemlich gründlich von den klassizistischen Theorien los, die ja nur einen recht beschränkten Kreis von Stoffen der dramatischen Behandlung für würdig erachteten: man suchte förmlich etwas darin, die Zuschauer in entlegene

Länder, wie Schottland, Preufsen, Rufsland, Schweden zu führen, ohne sich allerdings dabei um Lokalfarbe die geringste Sorge zu machen; man nahm die Stoffe, wo man sie fand, aus zeitgenössischer oder vergangener Geschichte, aus dem Privatleben der höheren oder mittleren Stände. So war im besonderen vor Comella keine sagenhafte oder historische Persönlichkeit von irgend welchem Rufe sicher: Columbus und Wilhelm Tell, Ludwig XIV. und Christine von Schweden, Peter der Grofse und seine Nachfolgerinnen Elisabeth und Katharina, Maria Theresia und ihr Sohn Joseph, sie alle fanden ihren Dichter in ihm.

Aber, wie gesagt, nur mit Rücksicht auf diese mehr äufserlichen Dinge kann einigermafsen mit Recht von einem Wiederaufleben alter nationaler Dichtung in dieser Comellaschen Schule gesprochen werden, innerlich steht auch sie im Banne fremder Geistesrichtung, nur ist für sie nicht mehr das klassische Drama der Zeit Ludwigs XIV. das Muster, sondern die *comédie larmoyante* des 18. Jahrhunderts. Und das war ja auch schliefslich kein Wunder: war doch das nationale Drama nicht nur durch die klassizistische Kritik, sondern mehr noch dadurch zu Grunde gegangen, dafs mit den Bourbonen unaufhaltsam französische Sitte und französischer Geschmack über die Pyrenäen gedrungen waren. In dem so veränderten Milieu war kein Platz mehr für die Kunst Calderons: vergebens wird man seine von Liebe und Ehre glühenden Kavaliere, seine im Gebrauche der Mantilla erfahrenen Damen, seine witzigen Graziosos bei Comella suchen, ganz zu geschweigen von den Dramen, in denen sein Genius den höchsten Schwung nahm; was sollten auch deren Ideale, die Ideale der Gegenreformation, im verstandesklaren 18. Jahrhundert?

Den spanischen Kotzebue nennt Farinelli gelegentlich (in *Deutschlands und Spaniens litterarische Beziehungen*) einmal Comella, und so werden seine Dramen auch am besten charakterisiert durch einen Hinweis auf Schillers bekanntes Distichon gegen Iffland und Kotzebue:

„Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Zeche,
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

Irgend eine arme Familie hat gewöhnlich zwei Akte und den gröfsten Teil des dritten dazu alle erdenklichen Qualen durch Hunger, Krankheit, Not, vor allem aber durch grundböse Menschen auszustehen — unser Dichter kennt natürlich nur lichthelle Engel und tiefschwarze Schurken — bis dann am Ende des dritten Aktes ein deus ex machina den guten Kindern nach dem Fieldingschen Worte den Pflaumenkuchen, den schlechten die Prügel verabreicht.

Von diesem allgemeinen Typus weichen auch die drei Friedrich-

dramen nicht ab; was sie aus der Masse der andern heraushebt, ist die Figur ihres Titelhelden. Die Rechtfertigung für ihre genauere Würdigung liegt in den Worten Stümckes, mit denen er (Vorwort VII f.) die Aufgabe litterarhistorischer Forschung bei diesen Stoffen angibt: „Feststellung der äufseren Abhängigkeit, der Wanderung und Wandlung der Motive — — — das Bestreben zu zeigen, wie sich die betreffende weltgeschichtliche Persönlichkeit in den Köpfen der Dramatiker der verschiedenen Nationen und Epochen malt."

Alle drei Dramen gehören zunächst zu der Klasse von Hohenzollerndramen, die Stümcke Anekdotendramen nennt; darunter versteht er Dramen, die nicht historische Probleme behandeln, sondern in ihrem Kerne die Dramatisierung irgend einer Anekdote aus dem Privatleben des betreffenden Helden sind. Comellas Dramen sind aber noch in einem andern Sinne Anekdotenstücke; er sucht zu einer Charakteristik seines Helden und zugleich zu populärem Erfolge dadurch zu gelangen, dafs er in anekdotischen Zügen aus seinem Leben geradezu schwelgt: in jedes Drama weifs er eine oder mehrere Szenen — Audienzen, Inspektionsgänge etc. — einzuflechten, die Gelegenheit geben mehr oder weniger bekannte Anekdoten zu dramatisieren. Diese Eigentümlichkeit des Spaniers weist auf die Quelle hin, aus der er das Material zu seinen Friedrichdramen schöpfte: aller Wahrscheinlichkeit nach wird die berühmte Sammlung *Anekdoten und Karakterzüge aus dem Leben Friedrichs des Großen*, deren zahlreiche Bände noch 1786 und in den unmittelbar folgenden Jahren anonym bei Unger in Berlin erschienen, Comellas Vorratskammer gewesen sein, denn mit ganz geringfügigen Ausnahmen findet sich alles Anekdotische, was Comella aus Friedrichs Leben kennt, dort wieder. Allerdings wird Comella kaum diese Sammlung im Original gekannt haben; denn seine deutschen Sprachkenntnisse mögen wohl gar schwach gewesen sein, das läfst wenigstens die sonderbare Orthographie mancher der deutschen Namen vermuten (er schreibt Desau, Mollendorf, Greinfemberg u. a.), sondern irgend eine der Übersetzungen, die bei der Popularität Friedrichs auch aufserhalb Deutschlands zahlreich erschienen. Stümcke weist auf die anonym erschienene, von Laveaux verfafste *Histoire de Frédéric II, Roi de Prusse* hin, deren vier Bände in Strafsburg im Jahre 1787 erschienen und die überdies anscheinend 1788 ins Spanische übersetzt worden ist (Farinelli a. a. O. zitiert eine vierbändige *Vida de Federico II, Rey de Prusia, traducida del francés)*. In der Tat finden sich in dem jeden Bande angefügten Anhange eine Menge Anekdoten, die wörtlich aus der Ungerschen Sammlung übersetzt sind und unter ihnen eine Reihe solcher, die Comella benutzt hat, aber eben doch

nur eine Reihe, nicht alle. Daher ist es mir nicht wahrscheinlich, dafs Laveaux oder doch nur Laveaux die direkte Quelle Comellas gewesen ist. Im übrigen lohnt es sich natürlich nicht, über das Woher von Comellas Kenntnissen genauere Nachforschungen anzustellen, es genüge hier noch eine mögliche Quelle namhaft zu machen: die (Farinelli a. a. O.) 1787 erschienenen *Pasages escogidas de la vida privada de Federico Segundo, Rey de Prusia, sacadas de un anónimo francés,* die wohl auch auf Unger zurückgehen mögen.

Federico Segundo, Rey de Prusia, das erste und anscheinend erfolgreichste der hierhergehörigen Dramen beruht auf einer durchaus unhistorischen Anekdote des 10. Teils der Ungerschen Sammlung (1787 Seite 70 ff.), der Anekdote vom Pasquillanten. Der Obristleutnant von Treslow ist schmählich entlassen worden; sein Todfeind, der vertraute Minister Friedrichs, Manfeld, hat ihn durch gefälschte Briefe des Hochverrats verdächtig gemacht. Comella zeigt uns Treslow und seine Familie im tiefsten Elend; der Vater, den (wie Tellheim) eine Verletzung des Armes arbeitsunfähig macht, kann die Seinen nicht vor Hunger schützen. Ein letzter Versuch, Friedrichs Erbarmen wachzurufen, mifslingt. So in seiner letzten Hoffnung getäuscht hat Treslow nur noch den brennenden Wunsch nach Rache: er heftet ein Pasquill gegen Friedrich an des Königs Zelt (das Stück spielt in der Nähe von Spandau während der Manöverzeit) und macht einen Mordversuch auf den Urheber aller seiner Leiden, auf Manfeld, den aber dessen Sohn vereitelt. Friedrich erhält das Pasquill gerade, als er im Vollbewufstsein seiner Erfolge sich in dem Gefühle erfüllter Herrscherpflicht sonnt. Aus diesen Träumen reifst ihn die Schmähschrift; sie empört ihn so, dafs er einen hohen Preis auf die Entdeckung des Verfassers aussetzt. Treslow sieht in der hohen Belohnung die Rettung seiner Familie, er dringt zum Könige und denunziert sich als Verfasser des Pasquills, zugleich auch als Urheber jenes Mordanschlags. So soll seiner Familie und zugleich dem jungen Manfeld, der ihn nicht verraten wollte und dadurch den Zorn Friedrichs auf sich gezogen hat, geholfen werden. Friedrich läfst die Belohnung an Treslows Familie auszahlen, verurteilt ihn aber selbst zum Tode. Da kommen noch gerade zur rechten Zeit Manfelds Schurkereien an den Tag; sein Sekretär, der einst die Treslow kompromittierenden Briefe gefälscht hat, hat auf dem Sterbebette das Bekenntnis seiner Schuld abgelegt. Trotzdem läfst Friedrich den unglücklichen Treslow das Schlimmste fürchten; erst auf der Richtstätte, angesichts des Pelotons, das ihn erschiefsen soll, wird ihm sein Pardon und die Ernennung zum Kommandanten von Spandau verkündigt.

Die Anekdote vom Pasquillanten ist mehrfach dramatisiert worden, Stümcke kennt aufser Comellas Drama, das ins Italienische und Portugiesische übersetzt wurde, noch fünf andere Bearbeitungen. Comellas ist die älteste, die früheste deutsche Bearbeitung, Reinhardts *Der Pasquillant,* erschien erst 1792, doch ist wohl keine der jüngeren Fassungen von Comella beeinflufst worden. Einige übereinstimmende Züge, die Reinhardts Stück zeigt (des Helden Unglück beruht auf der Tücke eines ihm feindlichen Generals, der unglücklichen Familie steht bei Comella eine treue Dienerin, bei Reinhardt ein ebenso treuer Diener zur Seite) sind wohl zufällig, der treue Diener im besondern ist ja fast eine stehende Figur des Rührstückes.

Das Eigentümliche im Vergleich zu den andern Bearbeitungen ist bei Comella, dafs alle Züge ins Extrem getrieben sind; als Übertreibung charakterisiert sich alles, was er dem ursprünglichen Stoffe zugefügt hat: sein Held Treslow wird fast zum Mörder, sein Gegenspieler, der General Manfeld, zum verworfenen Scheusal; in der Anekdote befiehlt der König „mit harter Stimme" dem Obristen sich nach Spandau zu begeben und dem Kommandanten einen Brief zu geben, der aber erst nach der Mittagstafel eröffnet werden soll (der Brief ernennt dann den Überbringer zum Kommandanten von Spandau); bei Comella wird aus diesem etwas grausamen Spiele des Königs mit dem unglücklichen Pasquillanten die vollendetste Barbarei.

Die dramatischen Qualitäten unseres Stückes sind sehr gering; um Motivierung kümmert sich Comella nicht viel: Manfeld wird zum Fälscher und Verräter an seinem Freunde, weil der das wenig heldenhafte Benehmen seines Sohnes bei seiner Feuerprobe nur verschwiegen und ihm nicht Heldentaten angedichtet hatte; Treslow greift zum Dolche, statt Friedrichs Generalen, seinen alten Freunden, die ihm ihr Mitleid bezeugen, ein Wort von der furchtbaren Not seiner Familie zu sagen; die Charakterisierung ist, abgesehen von Friedrich, dessen Bild ich nach allen drei Dramen weiter unten zu zeichnen versuchen will, nach dem beliebten Muster Engel oder Teufel gehalten, und dazu eine unendliche Redseligkeit: Treslows Frau schwelgt in Monologen voll der alltäglichsten Gemeinplätze, Friedrich ereifert sich über das alberne Pasquill (es besteht aus fünf Zeilen und wirft dem König vor, er wolle gerecht sein und sei ungerecht, er wolle weise sein und sei geizig) dermafsen, dafs er seinen Getreuen eine Rede von über hundert Versen hält, in der er ihnen all seine Vorzüge und Herrschertaten aufzählt und die Versicherung von ihnen verlangt, dafs er doch eigentlich als Mensch und Herrscher unübertrefflich sei.

So schwach nun auch das Drama als Kunstwerk ist, so gut ist es in den Einzelheiten auf den Geschmack der Menge berechnet; auf das Arrangieren von Sensationsszenen aller Art verstand sich unser Dichter prächtig; da wirkt er zunächst mit der Vorführung militärischer Gebräuche (wir wohnen einer Paroleausgabe bei, sehen zu, wie die Truppen zur Vollstreckung des standrechtlichen Urteils aufmarschieren), er wirkt mit fieberhaft spannenden Szenen, wie Treslows Mordversuch, seinem Todesgang, endlich mit dem alten Hauptmittel des populären Dramatikers, der Rührung. Welches Auge blieb wohl trocken bei der beweglichen Schilderung des Elends der stolzen Offiziersfamilie, der Eltern- und Kindesliebe, der unerschütterlichen Treue der Dienerin! Auch die tendenziöse Auffassung des Stoffes dient diesem Zwecke; eigentümlich ist dabei, wie Comella von anderm Ausgangspunkt doch dieselbe Richtung verfolgt, wie der erste deutsche Bearbeiter Reinhardt: während der seinen Helden zum Bürgerlichen macht und die Tugend des Bürgerstandes den Intriguen der Adligen gegenüberstellt, ist Treslow adlig, möchte aber trotz des Adels gern sein Brot durch seiner Hände Arbeit verdienen, wenn er nur könnte, denn Arbeit schände auch den Adel nicht.

Der Erfolg des Dramas war denn auch durchschlagend, so durchschlagend, dafs sein Widerhall bis zum stillen Berlin des 18. Jahrhunderts drang. In der Berlinischen Monatsschrift 1790 im zweiten Stück berichtet Biester nach einem Madrider Zeitungsblatt vom 1. Januar 1789 von dem Riesenerfolg des Dramas: über vierzigmal sei es aufgeführt worden, Autor und Schauspieler, besonders den Darsteller des Königs, habe man mit Beifall überhäuft. Da lag denn auch der Gedanke nicht fern, den glücklichen Stoff weiter auszubeuten: noch im Jahre 1789 wurde das zweite Drama *Federico segundo en el campo de Torgau* verfafst und aufgeführt.

Das Stück ist eine Dramatisierung des Versuches des schlesischen Barons Warkotsch, Friedrich gefangen zu nehmen und den Österreichern auszuliefern; damit verbunden ist die (unhistorische) Zietneranekdote, nach der Friedrich einem Offizier, der, trotz des Verbotes, Licht zu haben, bei Kerzenschein einen Brief an seine Frau schrieb, als Fortsetzung sein Todesurteil diktierte und ihn am folgenden Tage erschiefsen liefs. Beide Motive sind häufig behandelt worden, die Verschmelzung beider findet sich aber nur bei Comella. Aufserdem hat er auch hier den Ruhm der Priorität, denn abgesehen von ihm hat erst Holtei 1829 im 2. Akt der *Lenore* eine dramatische Behandlung der Warkotschaffaire versucht, während das Motiv vom überschrittenen Parolebefehl zuerst 1806 in Dorvos *Frédéric à Spandau* gestreift, dann 1823 in Karl

Töpfers *Der Tagesbefehl* ausführlich behandelt wird (vgl. Stümcke 88, 174 ff.).

Comella führt uns ins Jahr 1760, es ist der Vorabend der Schlacht bei Torgau. Im engsten Kreise seiner Vertrauten, zu denen wunderbarerweise auch Warkotsch gehört, bespricht Friedrich die Schlachtdispositionen. Da noch in der Nacht Truppenbewegungen stattfinden sollen, so soll im preufsischen Lager kein Licht brennen. Der Hauptmann Zietner kehrt nun erst am Abend von einem Stelldichein mit seiner Verlobten, der sächsischen Gräfin Casimira Rotuski, zurück, in verzweifelter Stimmung, denn Graf Rotuski, Casimiras Bruder, der seit Pirna wider seinen Willen im preufsischen Heere Dienste tut und der Verbindung mit einem Preufsen widersteht, hat die Liebenden überrascht und Casimira als schon verlobt bezeichnet, ohne von ihr Lügen gestraft zu werden. So glaubt Zietner sich denn verraten; er will noch schriftlich von der Ungetreuen Abschied nehmen, das Licht, das er ansteckt, wird vom König bemerkt — das übrige sagt die oben angeführte Zietneranekdote. In einem einsamen Landhause, das nur von einer schwachen Wache besetzt ist, soll er seine letzte Nacht verleben. Dasselbe Haus wird nun infolge der von Friedrich angeordneten Truppenverschiebungen das Nachtquartier des Königs. — Gegen dies Haus führt Warkotsch, der inzwischen bei den Österreichern den Verräter gespielt und Daun versprochen hat, ihm Friedrich in die Hände zu liefern, eine österreichische Truppenabteilung. Die Wache wird überwältigt; da aber Warkotsch sich vorsichtig im Hintergrunde hält und von den andern keiner Friedrich persönlich kennt, so wird durch einen Zufall Zietner für den König gehalten und im Triumphe in das österreichische Lager geführt, wo sich erst die Wahrheit zur geheimen Freude Dauns, eines grofsen Verehrers Friedrichs, herausstellt. — Inzwischen ist noch in der Nacht die Schlacht in Gang gekommen und hat mit einer Niederlage Friedrichs geendet. Umstände mancher Art lassen den Gedanken an Verrat aufkommen. Der Verdacht fällt zunächst auf den Wachtkommandanten, den Grafen Rotuski; da erscheint Warkotsch und erklärt, sich eben aus österreichischer Gefangenschaft gerettet zu haben, dort habe er gehört, dafs Zietner der Verräter sei.

Aber Friedrichs klarer Geist kann nicht getäuscht werden; er zeigt Warkotsch sehr deutlich, dafs er ihn selbst im Verdacht habe, im übrigen gibt er öffentlich den Befehl zum Rückzug, während sein geheimer Plan (nur dem Treuesten der Treuen, dem Obersten Quintus Icilius, wird er mitgeteilt) der ist, die Süptitzer Höhen zu stürmen und dadurch noch den Tag zu gewinnen. Warkotsch, der sich in seiner

Stellung halten will, gelingt es inzwischen, der Gräfin Rotuski Brief abzulisten, durch den sie, um ihren verhafteten Bruder zu Zietner des Verrates beschuldigt. (Die Szene erinnert flüchtig an und Luise in *Kabale und Liebe*, wie man in der Liebe des Pr Zietner zur Sächsin Rotuski vielleicht einen Reflex der *Minna von helm* sehen kann). Inzwischen ist Zietner aber auch nicht müf blieben; ein (vorher geschriebener) Zettel seiner Geliebten hat ihn benachrichtigt, dafs auf seiner Soldatenehre ein Verdacht ruht: er von Daun die schriftliche Bescheinigung, dafs nicht er der Verrä — Während im österreichischen Lager alles im Bewufstsein des nun sich völliger Sicherheit hingibt, dringen plötzlich die Preufs die Süptitzer Höhen glücklich erstiegen haben, ins Lager ein, die reicher werden über den Haufen gerannt, Friedrich ist der Sieg Torgau. Zietner kommt aber noch einmal in eine üble Lage, denn Rechtfertigungsbrief ist im Tumult des Überfalls verloren ge einen Augenblick scheint Casimiras Brief ihrem Geliebten verh voll werden zu sollen, da dringt sie selbst, die ihre Unvorsic schon lange bereut hat, durch die Wachen zum König und le Sachverhalt klar, zum Überflufs findet sich auch noch Dauns Brie schlichtet des Königs Machtwort jeden Streit: Zietner erhält Ve für seinen Fehl und dazu die Hand der Geliebten, um aber der Warkotsch die gebührende Strafe zuteil werden zu lassen, begeht in poetischem Gerechtigkeitseifer einen haarsträubenden Anachro Friedrich verurteilt ihn zum Feuertode.

Dies erste der Warkotschdramen ist allem Anschein nach von Spaniens Grenzen nicht bekannt geworden, jedenfalls läfst s Einflufs in keinem der späteren nachweisen: das Eigentümliche Behandlung des Stoffes ist bei Comella die Verquickung mit dem motive, dann die Zeichnung des Barons als vollendeten Theaterbös während die späteren Bearbeiter sein Handeln doch wenigstens z vieren suchen, einer, Joseph Weilen, ihm sogar etwas Herois dichtet; ferner ist, abgesehen von dem Schauspiel eines gewiss Böheimb *Von Prag bis Schweidnitz* (1877) nur bei Comella di des Jägers Kappel, dem Friedrich in Wirklichkeit seine Rettung gänzlich unterdrückt.

Ästhetisch betrachtet steht dies Drama wohl noch tiefer vorige, es teilt seine Fehler in der schablonenhaften Charakt nung, dem seichten Wortschwall der Monologe, in der krassen U scheinlichkeit vieler Situationen (so wenn Casimira Rotuski die Beh ihres Bruders, sie sei verlobt, unwidersprochen läfst und dadu

etner zu seinem verhängnisvollen Brief veranlafst, wenn Fried- d Zietner miteinander verwechselt werden, wenn Warkotsch en intimsten Vertrauten des Königs erscheint, ohne dafs man ie er solches Vertrauen hat erringen können). Wenig glücklich die Verbindung der Zietnerepisode mit dem eigentlichen Stoff: geht das einheitliche Interesse, das in *Federico segundo* doch ns gewahrt war, hier in die Brüche.

e Effektmittel, die Comella anwendet, sind dieselben, wie im rama, aber auch sie sind nicht mit demselben Erfolg verwertet. ensationsszenen wie in *Federico segundo* sind versucht (Warkotsch imira), aber nicht mit dem rechten Erfolge: man glaubt nicht afs dieser Brief verhängnisvolle Folgen haben kann; die Rührung ch nicht, aber die Liebesschmerzen der reichen Gräfin lassen t im Vergleich mit der Pein, die Treslows Frau zu dulden hat. lenziöse Element tritt ebenfalls sehr zurück.

für zeigt sich aber Comella in all seinem Glanze in seinem Friedrichsdrama. In *Federico II. en Glatz* hat er wohl sein Ideal und auch wir werden anerkennen müssen, dafs es das beste Friedrichsdramen ist. Ohne an eine bestimmte Anekdote anzu- hat er sich diesmal einen Stoff erfunden, der es ihm ermöglicht, Helden als den Landesvater, den gerechten Richter vorzuführen, ihm dabei Gelegenheit bietet, all seine kleinen Effektmittel gen.

n Bürger von Glatz, namens Thesen, ist des Mordes an einem ren Prozefsgegner dringend verdächtig. Nur die Humanität des hat das endgiltige Urteil in der Sache, das nur auf Tod lauten och hinausgeschoben, die Güte des Gefängnisinspektors, eines n Menschengestalt, schützt seine Familie vor dem Verhungern. nt Friedrich nach Glatz, angeblich, um im Bau befindliche In- äuser zu besichtigen, in Wirklichkeit, weil eine anonyme Denun- ihn von der Verschleppung des Prozesses in Kenntnis gesetzt uf seinen Befehl soll der schwebende Rechtsfall nun endlich werden. Eine Gerichtssitzung in aller Form wird uns auf der orgeführt. Dem unglücklichen Thesen gelingt es, den wirklichen (im Personenverzeichnis heifst er sehr naiv Huber, schlechter zu verdächtigen; aber weder Richter noch König gelangen zu Entscheidung. Da befiehlt Friedrich dem Gesetze freien Lauf n, und das Gesetz ordnet nach Comella in solchen Fällen die ung der Tortur an. Nun kommt eine grofse, wirklich mit einer er, dramatischer Kraft geschriebene Sensationsszene. Der wirk-

liche Mörder hat der Tortur widerstanden, Thesen aber bricht, als die Tür zur Folterkammer geöffnet wird, zusammen und bekennt sich schuldig. Er wird zum Tode verurteilt, aber natürlich kommt noch zur rechten Zeit durch einen glücklichen Zufall die Wahrheit an den Tag. Der König hebt die Tortur auf, die so leicht den Unschuldigen schuldig machen könne, bestraft den Sünder und belohnt den Gerechten.

Natürlich ist an diesem Stoff nichts Historisches; der Fürst, zu dessen ersten Regierungshandlungen die Abschaffung der Tortur zählte (die betreffende Kabinetsordre erschien schon 1740) hätte niemals auf so barbarische Weise eine Kriminalsache entscheiden lassen; auch unter den Anekdoten Ungers, die ja wahrhaftig von historischer Kritik nicht angekränkelt sind, findet sich nichts, was Friedrich eine ähnliche Handlungsweise zuschreibt. Aber mag der Inhalt des Stückes Comellas historischer Urteilsfähigkeit ein noch so schlechtes Zeugnis ausstellen, was sich für ihn eignete, wufste er desto genauer. Was für eine Gelegenheit zu rührenden Szenen bot sich hier in den Schilderungen des Elends, das die so fromme, brave, königstreue Familie befallen hat; wie eignete sich doch der kriminalistische Stoff dazu, fieberhafte Spannung im Zuschauer zu erwecken und wachzuhalten, dazu Wachparade und Friedrichanekdoten und last not least eine Tendenz, die so ganz nach dem Herzen des Aufklärungszeitalters war, Abschaffung der Tortur und Besserung des Gefängniswesens: was wollte man denn mehr? Dabei ist anzuerkennen, dafs das Drama auch nicht die krassen Fehler der beiden andern aufweist. Friedrich ist, wenn man die Torturgeschichte einmal zugibt, nicht so widerspruchsvoll gezeichnet wie früher, unwahrscheinliche Situationen sind vermieden; ja eine Figur, Hubers Geliebte, des Ermordeten Witwe, zeigt doch wenigstens den Versuch lebenswahrer Charakteristik: sie ist weder ein Engel noch ein Teufel, sondern eine an sich nicht schlechte Frau, die nur durch den Einflufs ihres Geliebten, von dessen Verbrechen sie aber nichts weifs, zu unrechtem Tun (sie schreibt den anonymen Brief) verleitet wird.

Wenn nun auch dies letzte Drama trotz aller von Comella nun einmal unzertrennlichen Fehler und Geschmacklosigkeiten doch wenigstens ein einigermafsen erträgliches Produkt ist, so würden seine relativen Vorzüge ihm doch keine Beachtung erringen können, wenn eben nicht die Figur Friedrichs des Grofsen wäre. Sie verleiht allen diesen Dramen ein gewisses historisches Interesse, so wie sie ihnen vor hundertundzwanzig Jahren aktuelles Interesse gab, denn doch wohl nur dieser Rolle ist der alle früheren Triumphe Comellas übertreffende Erfolg des ersten Dramas, der die beiden andern hervorrief, zuzuschreiben. So möge denn hier

auch noch versucht sein das Bild des Preufsenkönigs nachzuzeichnen, wie es sich in des Spaniers Gehirn malte.

Zunächst ein Wort über die Mittel, mit denen Comella seinen Helden schildert. Dramatisch einen so komplizierten Charakter, bei dem das Schema von gut und böse doch nicht ausreichte, in der Handlung und durch sie zu entwickeln, dazu fehlte unserm Dichter Kraft und Kunst. Wenn er trotzdem nicht ganz scheiterte, so hatte er es seinem glücklichen Stoffe zu verdanken: die Vorteile, welche ein geschichtlicher Stoff dem Dichter bietet, kamen ihm im vollen Mafse zu gute. Wenn Jean Paul (vgl. diese Zeitschrift N. F. IX, 179 f. Anm. in dem Aufsatz von W. Wetz, *Studien zur Hamburgischen Dramaturgie I. Über das Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit und Geschichte)* sagt, dafs ein Sokrates, ein Cäsar, wenn der Dichter ihn rufe, wie ein Fürst eintrete und sein Cognito voraussetze, dafs solch eine historische Gestalt Begeisterung oder Erwartung erschaffe, die im Erdichtungsfall erst die Gestalt selbst ausschaffen müfsten, so gilt das in noch höherem Grade für Friedrich, dessen Ruf bis in Schichten gedrungen war, denen Namen wie Sokrates und Cäsar doch nur leerer Schall blieben.

So war denn die erste Aufgabe des Dramatikers, dem Publikum eine lebendige und angemessene Vorstellung von dem Helden zu geben, von vornherein besser gelöst, als es unseres Dichters eigenes Ingenium jemals vermocht hätte; das zeigt sich ja deutlich genug darin, dafs der Anteil Friedrichs an der Haupthandlung für sein Charakterbild neben nichtssagend allgemeinen nur einige widersprechende Züge liefert. Wenn aber Comella durch dramatische Charakteristik dem Bilde, das seine Zuschauer mitbrachten, nicht Farbe und Leben zu geben vermochte, so wufste er sich doch anderweit zu behelfen: er vervollständigt Friedrichs Bild durch eine Unmenge Anekdoten, die episodisch der Handlung eingefügt werden. Er gibt Audienzszenen, Lagerszenen, und jeder Bittsteller, jeder Soldat, mit dem Friedrich ein paar Worte wechselt, repräsentiert eine Anekdote. In ähnlicher anekdotischer Weise sucht Comella eine Vorstellung von Friedrichs persönlicher Lebensführung zu geben. So führt er uns (in *Federico II.*) am frühen Morgen in das Zelt des Königs. Friedrich tritt auf, erzählt, dafs er sich selbst angekleidet hat, und zieht vor unsern Augen seine Stiefel an; frisieren will er sich allerdings durch den Diener lassen, aber da auf sein Rufen niemand kommt, besorgt er auch dies noch selbst. So hat denn Comella sein Publikum von der spartanischen Einfachheit des Helden unterrichtet. Dafs der Soldatenkönig auch Philosoph ist, geht mit aller wünschenswerten Deutlichkeit für jeden aus den Gemeinplätzen hervor, mit denen

er seine Einfachheit und Bedürfnislosigkeit erklärt und begründet. — Der vortragende Minister hat sich verspätet, was liegt näher, als dafs Friedrich sich hinsetzt, um vor unsern Augen seine *Geschichte von Brandenburg* noch ein bifschen fortzusetzen? Nachdem er versichert hat, dafs seine Königswürde auf sein historisches Urteil ohne jeden Einflufs sei, schreibt und liest er eine Stelle über das Verdienst Friedrich Wilhelms I. um Preufsen, die sich in der Tat am Schlusse der *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandenbourg* wiederfindet. Dadurch ist mit einem Schlage Friedrich auch als gelehrter und unparteiischer Historiker dem Publikum vorgestellt.

So ist gleich durch die erste Szene, zwar in sehr plumper aber dafür sehr deutlicher Weise Friedrichs Persönlichkeit in einigen markanten Zügen gezeichnet: im Verlaufe werden dieselben Züge zunächst wiederholt, immer wieder zeigt sich der König als einfacher, anspruchsloser, abgehärteter Soldat; immer wieder gibt er uns Proben seiner Lebensweisheit, die uns allerdings höchst platt und abgedroschen vorkommt; von neuen Zügen kommen hinzu eine (allerdings nur gelegentliche) Anspielung auf Friedrichs Frauenfeindschaft (in *Friedrich bei Torgau*, er wundert sich nicht, dafs Fortuna ihn verläfst, ist sie doch ein Weib und er nicht galant), ferner Friedrichs Musikliebe (Comella läfst ihn auf der Bühne mit Quintus Icilius ein Flötenduo blasen), endlich vor allem seine Spottlust, deren Ruf wohl bis nach Spanien gedrungen war.

Das Ziel dieser Spottlust ist bei Comella Quintus Icilius, über dessen Verhältnis zu Friedrich die Anekdotensammlungen ziemlich ausführlich berichten. Der Oberst ist bei unserm Dichter in allen Stücken der innigste Freund des Königs, der ihm Beweise seines höchsten Vertrauens schenkt, daneben spielt er aber auch manchmal eine Rolle, die nicht so beneidenswert ist. Bei jeder Gelegenheit zieht ihn der König auf, oft in sehr verletzender Weise, zwar wird der Oberst manchmal bitterböse, aber ein begütigendes Wort genügt stets, um ihn wieder gut zu machen, und dann beginnt das alte Spiel bald von neuem. Des Königs einzige Erholung von der Last der Staatsgeschäfte besteht, er sagt es selbst, darin, seinen lieben Quintus zu ärgern, d. h. darin, einen Narren zu haben, der sich alles gefallen lassen mufs. Man sieht, wie sich das Bild des geistreichen Spötters von Sanssouci bei Comella vergröbert hat. Ganz unterhaltsam ist es zu sehen, was für Anekdoten alle auf des Obersten unschuldiges Haupt gehäuft sind; da findet sich die bekannte Anekdote von dem Gedächtniskünstler, durch dessen Kunst der König Voltaire scheinbar des Plagiats überführte, die Anekdote von der durchgebrannten Sängerin, die, auf Friedrichs Befehl von Husaren

nach Potsdam zurückgebracht, vom König mit den lakonischen Worten „Ich wollte Ihnen bloſs Adieu sagen“ entlassen wird und manche andere.

Doch die Spottsucht ist der einzige kleine Fehler, den Comella auf Friedrichs Charakter läſst, im übrigen ist er ein Idealmensch; seine Güte, Gerechtigkeit, Milde werden von allen gepriesen, beugt sich doch selbst Daun neidlos vor Friedrichs Gröſse, wird doch selbst Thesens unglückliche Frau zur Löwin, wenn sie Friedrich gegen einen Angreifer (er ist es inkognito selbst) verteidigt. Freilich deckt sich Friedrichs Handeln, so wie wir es auf der Bühne sehen, garnicht immer mit seinen Maximen; solche nicht seltenen Inkonsequenzen fallen dem Ungeschick des Dichters zur Last, der die Widersprüche gar nicht sah, sollen aber nicht etwa das Idealbild beeinträchtigen. Dahin gehört der Zorn Friedrichs über das alberne Plagiat, desselben Königs, den Comella ein andermal einem Majestätsbeleidiger verzeihen läſst, weil ja keine hunderttausend Mann hinter ihm ständen, seine Härte gegen Zietner, die ihn ungehört verdammt, vor allem sein grausames Spielen mit der Angst Treslows und seiner Familie. Einige andere widersprechende Züge kommen dadurch in das Bild, daſs Comella spanische Begriffe auf preuſsische Verhältnisse überträgt: bei den Audienzen begrüſsen die Gemeldeten den König durch Kniebeugen; wie irgend ein spanischer Theatermonarch droht Friedrich dem jungen Manfeld, der über seine Privatangelegenheiten Auskunft verweigert, allen Ernstes mit dem Tode.

Das Hauptgewicht legt Comella auf die Schilderung Friedrichs als Herrscher; er ist zunächst in Krieg und Frieden der Soldatenkönig. *Friedrich bei Torgau* zeigt uns den König im Felde: seine strenge Disziplin, der er aber sich selbst am wenigsten entzieht, seine Ruhe im Unglück, seinen verwegenen Mut, wenn es darauf ankommt, das Verlorene durch Kühnheit wiederzugewinnen. Natürlich fällt aller Glanz auf den König; die Generale (Ziethen, Saldern, Möllendorf, ein gewisser Vulsen, der wohl der Generalleutnant von Hülsen sein soll, treten auf) sind kaum mehr als Theaterpuppen. Auf Schritt und Tritt folgt hier Comella seinen Quellen: Friedrichs Rede vor der Schlacht an seine Generale ist eine Verschmelzung der berühmten Rede vor der Schlacht bei Leuthen mit einer Ansprache vor der Schlacht bei Torgau, in der Schlachtschilderung selbst sind alle möglichen Anekdoten verwandt. Da sind Friedrichs eigene Verwundung, seine Freundlichkeit gegen verwundete Soldaten, sein Preis eines Pfeifers, der unermüdlich zum Angriff geblasen, als des Tapfersten des ganzen Heeres; auch die berühmten Worte des Königs an die den Vormarsch weigernden Grenadiere: „Ihr Racker, wollt ihr denn ewig leben?“ hat Comella nicht vergessen.

Im Frieden ist der König das Ideal des Soldatenvaters. Wir sehen ihn an den Mahlzeiten seiner Grenadiere teilnehmen, von ihrem Kommifsbrote und ihrer Bohnensuppe essen, mit ihnen scherzen und lachen. Berühmte Anekdoten, wie die vom Rofsbacher Deserteur, den der König nach langen Jahren wiedererkennt, vom alten Grenadier, der unter Tränen bittet, ihm doch ja nicht, trotz reichlicher Pension, den Abschied geben zu wollen, vom Unteroffizier, der statt der Uhr eine Flintenkugel in der Tasche trägt, sind benutzt. Und des Königs Fürsorge erstreckt sich auch auf die Witwen und Waisen von braven Soldaten; die Witwe des Generals von Forçade, der Friedrich für ihre zahlreichen Söhne eine reichliche Pension gewährte, erscheint bei Comella als Unteroffizierswitwe mit dreiundzwanzig Söhnen. Dafür verehren aber auch die Soldaten ihren König über alles, bei jeder Gelegenheit versichern sie mit recht unmilitärischer Geschwätzigkeit für ihn sterben zu wollen; in *Federico II.* arrangiert Comella sogar eine Art Opernszene: ein Chor von Grenadieren singt und tanzt, um Friedrich zu huldigen.

Über der Schilderung des Soldatenkönigs kommt die friedliche Regententätigkeit nicht zu kurz, Comella bemüht sich ernstlich, seinem Publikum von ihrer Ausdehnung eine Vorstellung zu geben. Dazu benutzt er zunächst, allerdings wenig geschmackvoll, Friedrichs eigene Reden. Der König weifs sich nicht genug des Lobes über seine Regierungsweisheit. Hat er nicht Menschen und Dinge gründlich studiert? Hat er nicht seinem Volke ein neues Landrecht geschenkt? Hat er nicht das Kriminalrecht reformiert, die Tortur abgeschafft? Hat sein Land nicht an Bevölkerung und Reichtum stetig zugenommen, und blühen nicht Wissenschaften und Künste? Das etwa ist der Hauptinhalt der grofsen Rede, in der Friedrich im erstbesprochenen Drama seinen ehrfurchtsvoll lauschenden Generalen seine Verdienste auseinandersetzt. Eine Menge von Anekdotenszenen liefert wieder die Illustration dazu. Da schafft Friedrich einem betrogenen Wirte sein gutes Recht, da kassiert er ein törichtes Gerichtsurteil, das einen gemeinen Soldaten, bei dem Kontrebande beschlagnahmt ist, zu zehntausend Talern Strafe verurteilt, da schlichtet er mit sarkastischem Witz den Rechtsstreit zwischen einer Prinzessin und einem geohrfeigten Steuerbeamten, da fehlt natürlich auch nicht der unvermeidliche Müller von Sanssouci. Vielleicht interessiert es zu sehen, wie die so oft in Prosa und Versen erzählte Anekdote sich im spanischen Drama ausnimmt.

Friedrich hat die in Glatz im Bau befindlichen Invalidenhäuser besichtigt, und dabei wenden sich verschiedene Bittsteller mit Anliegen an ihn. Ein Müller tritt auf:

Müller: Herr, ich komme Euch zu bitten,
Dafs man doch in Frieden lasse
Meine Mühle mich besitzen.
Friedrich: Ach, das ist wohl jene Mühle,
Die in Potsdam oft gehindert
Meine Bauten?
Müller: Ja, mein König.
Friedrich: Doppelt liefs ich doch Dir bieten
Ihren Wert!
Müller: Jawohl, Herr König,
Doch kann keine neue bringen
Jemals soviel wie die alte.
Friedrich: Nun, Du könntest wahrlich wissen,
Dafs ich sie wegnehmen kann,
Ohne mich um Dich zu kümmern.
Müller: Majestät, Ihr habt, dafs alle
Doch ihr Recht auch können finden,
Selbst das Kammergericht gegründet.
Friedrich: Schurke, willst Du mich erinnern —
Doch was sag' ich! Schon versteh' ich
Deine Meinung. Den Gerichten
Kann man unverbrüchlich trauen,
Weil Gerechtigkeit ich immer
Wahren will! Nun geh nur, Müller,
Künftig ist die Mühle sicher[1]).

Die Geschäfte der ganzen Verwaltung gehen durch die Hände des

---

[1]) Sale un molinero.
Molinero: Señor, á pediros vengo
que me dejen en quietud
de un molino que poseo.
Federico: ¿No es el molino que estorba
verificar el proyecto
de mis obras?
Molinero: Sí, señor.
Federico: ¿No te dan doble dinero
de lo que vale?
Molinero: Es verdad,
pero aunque haga otro de nuevo,
no es factible que produzca
lo que este está produciendo.
Federico: ¿Sabes que sin darte nada
puedo mandar demolerlo?
Molinero: Eso, señor, fuera cuando
no tuvieseis un supremo
tribunal que hace justicia á todos.

Musterkönigs; er will alles selber sehen, alles selber prüfen. Comella zeigt ihn uns an seinem Arbeitstisch, wie er die verschiedenen Eingänge prüft und beantwortet, wobei natürlich auch der berühmte Ausspruch: „Ich bin der erste Diener meines Staates“ nicht fehlen darf.

Und dabei behält der Unermüdliche immer noch Zeit, sich einmal gelegentlich das Leben seines Volkes wie Harun al Raschid inkognito anzusehen; Comella läfst ihn dabei auch gleich ein echtes Harun al Raschid Abenteuer erleben: ein kleines Mädchen hält ihn für einen Arzt und bringt ihn zu ihrer kranken Mutter, deren Elend er durch ein Rezept auf hundert Taler aus der königlichen Kasse mildert; eine Anekdote übrigens, die sich nicht bei Unger findet und sonst von Joseph II. erzählt wird. Comella hat sie wohl nur auf Friedrich übertragen, um das Bild des aufgeklärten Menschenfreundes voll zu machen.

Diese aufopfernde Tätigkeit des Königs für seine Untertanen wird nun auch von ihnen bei Comella durch eine grenzenlose Liebe vergolten, hinter der die Liebe, die der historische Friedrich bei seinem Volke fand, gar sehr zurückbleibt. Das, was den grofsen Friedrich bei der Masse seiner Untertanen nie wirkliche Liebe finden liefs, die harte Kriegsnot langer Jahre und dann der schwere Druck der Regie, ist bei Comella vergessen; er malt nur in den heitersten Farben, singen doch selbst die Strafgefangenen von Glatz im Chor einen Hymnus auf seine Humanität.

Mag uns auch dieser Gefangenenchor fast komisch scheinen, er ist doch recht ernst gemeint und gibt den Ton an, auf den alle drei Dramen gestimmt sind; sie sind ein grofser Panegyrikus auf Friedrich als den Fürsten der Aufklärung, oder sie sollen es doch sein, so seltsam, ja fast karrikiert uns das Bild Friedrichs auch anmuten mag, das die dramatische Handlung der Stücke liefert.

Es ist ja das beste Zeichen für Comellas Mangel an höherer dichterischer Begabung, dafs er den Mann, der uns sein Fürstenideal vorführen soll, in so zweifelhafter Beleuchtung zeigt, wie es sein Verfahren gegenüber Treslow, Zietner, Thesen tut. Aber was uns stört, erregte Comella kein Bedenken; wenn nur eine aufregende Handlung herauskam, verschlug es wenig, ob die Handlungsweise sich mit dem Charakter

---

Federico: Tu atrevimiento,
villano .... pero ¡qué digo!
Ya tus razones penetro.
¿De mi justificación
tan persuadido está el reyno?
¡Vete! que no quiero nada
en perjuicio de tercero.

deckte. Und dann: was ihm auf dramatischem Wege nicht glückte, wurde durch die Episoden erreicht; die Fülle der Anekdoten, die Reden Friedrichs und sein Lob aus dem Munde seiner Getreuen: sie alle stellen Friedrich als ein Fürstenideal hin. Freilich der historische Friedrich, unser Friedrich, ist das nicht: mag auch jeder Einzelzug auf eine damals geglaubte Anekdote zurückgehen, mögen auch Friedrichs Reden z. T. versifizierte Stellen aus seinen Briefen oder Verordnungen sein: der Held dieser Dramen ist nicht unser alter Fritz!

Sind doch alle nationalen Züge abgestreift; von den grofsen politischen Zielen des Helden, von seinem nationalen Sinne, der sich so eigentümlich mit durchaus französischem Geschmack verband, von all dem, was ihn in der deutschen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts zur fast wichtigsten Gestalt machte, ahnt Comella nichts: sein Federico ist Kosmopolit. — Aber Comella wollte ja auch schliefslich kein historisches Drama schaffen, ihm lag neben dem Effekt vor allem an der Tendenz. Denn Tendenzstücke sind diese Dramen: für den aufgeklärten Despotismus sollen sie nach oben und unten Stimmung machen. 1788 war Karl III., der Reformkönig, gestorben, in demselben und in den unmittelbar folgenden Jahren erschienen unsere Dramen; sie sollten wohl für Karl IV., der ja zunächst unter dem Ministerium Aranda die Bahnen seines Vaters einschlug, eine Art Fürstenspiegel sein. Und wäre ein solcher Zweck nicht gar sehr nach Friedrichs, des aufgeklärten Philosophen, Sinn gewesen? In Friedrichs Geist lag wenigstens die Tendenz, die Comella verfolgte, da mag man ihm denn wohl die Sünden vergeben, die er, der doch schliefslich nur ein armseliger Handwerker war, an einer der stolzesten Gestalten unserer Geschichte begangen hat.

Neue Mitteilungen.

Nochmals die Quelle von Chamissos „Jungfrau von Stubbenkammer“.

Von Karl Reuschel.

Vor einigen Jahren glaubte ich, die Vorlage, die Chamisso für sein Gedicht von der Jungfrau von Stubbenkammer benutzt hat, in den 1820 erschienenen *Volkssagen* von Lothar erwiesen zu haben *(Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* N. F. XIII, 514). Die mit allzu grofser Bestimmtheit vorgetragene Auffassung mufs ich zurücknehmen. Die Sagenform mit tragischem Ausgange war nämlich schon vor Lothar gedruckt in Karl Lappes *Mitgabe nach Rügen. Den Reisenden zur Begleitung und Erinnerung.* Stralsund 1818. S. 50ff. Aus diesem Buche hat Lothar die Sage entlehnt. Während aber Lappe eine sehr ausführliche, in manchen Punkten wenig volksmäfsige Darstellung gibt (er nimmt die Erzählung *Die Jungfrau v. St.* als sein Eigentum in Anspruch und hat sie auch in die 1836 zu Rostock erschienene Ausgabe seiner *poetischen Werke* aufgenommen [4. Teil, S. 28ff.]), hat es Lothar verstanden, aus dem Berichte das Wichtigste, das eigentlich Sagenmäfsige, herauszuschälen und wörtlich auszuschreiben. In dieser Hinsicht stimmt, wie ich a. a. O. ausführte, Chamisso mit Lothar durchaus überein. Es müfste also eine offene Frage bleiben, ob der deutsche Dichter unmittelbar oder mittelbar aus Lappes *Mitgabe nach Rügen* geschöpft hat, wenn sich nicht ein bezeichnendes Zusammenstimmen mit Lappe gegenüber Lothar aufzeigen liefse. Während letzterer die Geschichte von dem Zusammentreffen mit der verwunschenen Königstochter in der dritten Person erzählt, wendet Chamisso wie Lappe die Ichform an. Es wäre aber verwunderlich, wenn er selbständig diese keineswegs naheliegende Erzählungsform für die Sage gewählt hätte. Die wesentlichen Züge der Sage treten so deutlich in Lappes umfänglicher Darstellung hervor, dafs man kein Bedenken zu hegen braucht, Chamisso das gleiche Herausfühlen des Wichtigen zuzutrauen wie dem wenig bedeutenden Sagensammler Lothar. Es dürfte sich aus dieser Sach-

lage der Schlufs ergeben: Ch. hat Lappes *Mitgabe nach Rügen* benutzt. An sich ist es schon wahrscheinlich, dafs der Dichter für seine Reise nach der Insel den „Rügenführer“ Lappes studiert hat.

Vielleicht ist bei Lappe auch die Anregung zu einem anderen Gedichte Ch.s zu finden. Die königliche Jungfrau spricht zu dem Berichterstatter: „Aber du kannst es [das rechte Wort] nicht treffen, und du wirst kein Glück erringen in der Welt, und der günstige Augenblick wird dir immer entschlüpfen.“ Lappe fügt nach der Erzählung von der eigenartigen Begegnung mit der verwunschenen Prinzessin die Worte bei: „Ich habe es auch im Leben zu nichts bringen können und habe immer das rechte Wort nicht getroffen.“ Sollte nicht diese Bemerkung bei Chamisso einen Widerhall gefunden und ihn zu dem gleichfalls 1828 entstandenen Gedichte *Pech* veranlafst haben?

Dresden.

Ramlers lateinische Übersetzungen aus Gleims Scherzhaften Liedern.

Von
Albert Pick.

(Schluss.)

Der Regenbogen.

Blöder Schönen blasse Wangen
Werden schnell vor Scham erröthet,
Wenn sich bei der lieben Mutter
Ein erwünschter Bräut'gam meldet;
Wenn sie auf Befehl der Mutter
Seinen ersten Kuss empfinden:
Wird das holde Roth erhöhet,
Und dann gleicht es iungen Rosen.
Aber wenn sie, ohne Mutter,
Küssen und sich küssen lassen,
Denn beschämt das Roth der Wangen
Alle Rosen, allen Purpur.
Lasst mir tausend solche Wangen
Um den halben Himmel setzen.
Setzt sie mir in runder Ordnung
Unter diesen Regenbogen.
Plötzlich soll er sich verliehren.
Denn er soll dem Wangenbogen
Wie der Mond der Sonne weichen.

Iris.

Genae pallidae bellarum
Erubescunt pavidarum,
Almam simulac parentem
Sponsus adit peroptatus;
Si parentis iussu primum
Osculum sentiscunt suum,
Gratus rubor enitescit
Pulchrior ut novae rosae.
At si clanculum parentis
Basiant et basiantur,
Rubor superat genarum
Rosas omnes purpuramque.
Mille iam ponantur genae
Aetheris convexa circum,
Et in circulo ponantur,
Hac sub iride ponantur.
Iris subito evanescet
Iridi genarum cedens
Uti soli noctiluca.

Auf eine schwarze Lerche.

Lerche! mit dem schwarzen Kopfe,
Mit dem glänzend schwarzen Schnabel.
Sage! bist du nicht ein Hähnchen?
Deine freie Vogelmine
Ist so männlich wie die meine, [1])
Und deshalb lobt dich mein Mädchen.

In alaudam nigram.

Nigri capitis alauda,
Laeuum nigricata rostrum,
Esne masculus alauda?
Tui vultus, liber ales,
Uti mei sunt viriles,
Hosque laudat mea Venus.

---

[1]) Über diese „freie Miene" scherzt Gleim selbst in einem Briefe an E. v. Kleist v. 30/31. October 1757. (E. v. Kleist's Werke, hrsg. v. Sauer. Band III, S. 142.)

Sage! Hast du denn kein Weibgen?
Sind dir keine Kinder ähnlich?
Oder, hast du keine Schwestern?
Wo sind deine Anverwandten?
Gleicht dein Vater dir an Farbe?
Oder, was hat ihn bewogen,
Dass er dich so schwarz gefärbet;
Denn es gleicht dir ia kein Bruder,
Vogel! schaffe mir geschwinde
Junge Lerchen, die dir gleichen;
Ja! du musst dich gleich verlieben.
Sieh! hier ist vor dich ein Weibgen.
Sieh! mein Mädchen soll dirs geben,
Nimms und schaffe mir Brunetten.
Ich will sehn, ob deine Brüder
Ebenfalls Brunetten lieben.
Mädchen, sieh! er wird sich paaren,
Mädchen, sieh! er ist kein Hähnchen.
Sieh! wie artig kann man irren!
Ist dein Weibgen doch ein Hähnchen.
Gleicht dir doch mein Frühlingsbote.
An Geschlecht, und Lust, und Farbe
Wie er mir an Freiheit gleichet.
Da! ich schenk ihn dir, den Vogel,
Unvergleichliche Brunette!
Lieb' ihn, denn er ist dir ähnlich.
Doris! ia, du kanst ia malen,
Hurtig male mir den Vogel,
Mal' ihn zwischen andre Lerchen,
Dass man sieht, wie er sich paaret.

Estne tibi qua femella?
Similesne tibi gnati?
Aut sorores tibi quaedam?
Ubi sunt affines tui?
An colore parens aequat?
Aut qua caussa ductus, ita
Nigro te colore tinxit,
Abs qno discrepant germani?
Ales, profer iuniores
Tibi similes alaudas.
Fac ut ames. En! femellam
Hanc puella tradet tibi;
Tuque assume et nigras [1]) profer!
An et tui fratres ament
Nigricantes sum visurus.
En! animula, coibit,
En! animula, non mas est.
En! quam lepide fallamur.
Hem! [2]) femella tua mas est.
Tibi verni preco iouis
Similis est voluptate,
Genereque, coloreque,
Mihi vero libertate.
En! sit auis tibi data,
Electissima pullarum
Ames aemulantem tecum.
Erro, Doris, an tu pingis,
Ergo age, volucrem pinge,
Pinge alaudas inter plures
Ut spectemus coeuntem.

Die Aerzte.

Durch den Anblick holder Nimfen,
Durch die Wirkung sanfter Hände,
Frischer Wangen, schwarzer Augen
Senken sich in Geist und Glieder
Neue Kräfte, neues Leben.
Wenn ich voll von Schlafsucht liege,
Darf mich nur Dorinde kützeln,
Plötzlich hör' ich auf zu schlafen.
Wenn mir Kopf und Wangen schmerzen,

Medici.

Dulcium Nympharum nutu,
Mollium vi palmularum;
Nigro ocello, genis vivis,
Animis membrisque induntur
Nouae vires, noua vita. [3])
Si recumbo somnolentus,
Me Dorindula titillet,
Subito fugatur somnus.
Caput si genaeque dolent,

[1]) Andere Lesart (ursprüngliche): Accipe nigrasque.
[2]) Ursprünglich: En:
[3]) Ursprünglich: Animis induntur vires,
Membris incrementa vitae.

Darf sie sie nur einmal streicheln,
Plötzlich weichen alle Schmerzen.
Neulich raubte mir ein Fieber
Kraft und Lust aus allen Nerven,
Und ich fieng schon an zu sterben;
Aber Doris, meine Taube,
Strich mit sanften Liebeshänden
Alle halb erstorb'ne Glieder,
Und indem ich sterben wollte,
Küsste sie zum Abschiedsseegen
Noch einmal die blassen Lippen.
Plötzlich hört' ich **auf zu sterben.**
Plötzlich flohen Brand und Fieber.
Plötzlich ward ich froh und munter.
Zwanzig Stunden nach dem Kusse
Fühlt' ich schon in allen Gliedern
Neue Kräfte, neues Leben;
Und nach zwanzig andern Stunden
Hatt' ich mir, mit neuen Kräften,
Schon die Lippen roth geküsset.
Doris! dein Genesungsmittel
Hat den Beifall aller Aerzte;
Aber lehr es keinen Aerzten,
Spar es nur vor meine Fieber,
Und verschreib es keinen andern.
Deinen Schwestern kannst du's lehren.

Semel palpitet necesse est,
Subito dolores absunt.
Febris nuper menti vires,
Nervis succos detrahebat,
Jamque moribundus eram;
Sed columba Doris membra
Teneris blandisque palmis
Semimortua lenibat,
Et dum moribuudus eram,
Ultimum dicebat vale.
Labra pallida osculata,
Subito abstinebam morte.
Ardor fugit mox et febris,
Mox laetitias resumo.
Horas bis decem post gratum
Osculum per membra sensi
Novos ignes, novam vitam;
Et post alteras viginti
Viribus resumtis labra
Basiis iam rubescebant.
Doris! medicamen tuum
Medicis probatur cunctis.
Sed ne doceas eosdem,
Meis febribus conserves,
Nec praescribas ulli, tamen
Doceas sorores licet.

Die Brüderschaft.

Lasst mich lachen, lasst mich scherzen,
Denn was hilft mir Gram und Sorge.
Weg, verdammter Schwarm der Grillen!
Weg, und schwärme schnell und sicher
Nach den Feinden meiner Freude.
Komm! du Stifter des Vergnügens,
Komm! du Freund von Lust und Brüdern,
Komm! ec soll der Saft im Glase,
Den du aus den Trauben drükktest,
Grillen, Gram und Hass ertränken.
Trinke mit, vergnügter Vater,
Bringe mir den vollen Römer,
Ich will ihn dem Nachbar bringen,
Und der Nachbar soll ihn nehmen
Und ihn andern Nachbarn bringen,
Bis ihn dir der letzte Nachbar
Voll und perlend wieder bringet.
Denn sollt du von vorne trinken,

Fratres.

Risus date mihi et iocos,
Curae quid et metus iuuant?
Miserae tumultus mentis,
Abi, quo te via ducit,
Ad osores voluptatis!
Ades, voluptatis auctor,
Ades, fratribus amice,
Ades, succus in culullo,
Quem racemis extorquebas,
Curas odiaque absumat.
Bibe mecum, pater ovans,
Mihi plenum cedo vitrum,
Ipse tunc vicino cedam,
Et vicinus sumet vitrum
Aliis vicinis cedens,
Donec ultimus vicinus
Plenum saliensque reddat.
Tunc ab integro tu bibes,

Und denn werd ich wieder dursten,
Und ihn freudig wieder leeren,
Und, durch deinen Kuss berechtigt,
Werd' ich mich zum Bruder trinken.
Bruder Weingott! ia ich merke
Ja, ich bin bereits dein Bruder.
Küsse mich, ich will dich küssen,
Dass sich Treu' und Bruderliebe
Durch den Bruderkuss verstärke.
Bruder, gnug! sie ist gestärket,
Lass mich nun die Brüder küssen.
Brüder, habt ihr keine Schwestern?
Nun sind sie mir auch verschwistert.
Holt sie mir, ich will sie küssen. —

Et tunc sitiam de novo,
Et interritus siccabo,
Tuoque osculo invitatus
Fratrem me creabo bibens.
Ohe! iam sum factus frater.
Basia, te basiabo,
Ut fraternus amor fiat
Oscula fraterno firmus.
Iam firmatus est, o frater,
Sine basiem nunc fratres.
Fratres an germanae vobis?
Iam germanae et mihi factae,
Adferatis, basiabo.

„Die Anfrage". [1])
(Versuch in scherzhaften Liedern. [2])
Zweiter Theil Berlin, 1745.) S. 1.

Singt, ihr Dichter,
Singt, und lobet,
Singt, und schmeichelt,
Singt, und bettelt,
Singt von Helden.
Ich will singen,
Ich will spielen,
Aber warlich
Nicht von Helden.
Hört, ihr Schönen,
Hört mich spielen!
Meine Saiten
Sind nicht blutig.
Hört, ihr Schönen,
Hört mich singen!
Meine Lieder
Sind nicht traurig.
Hört! — Ich singe
Nur von Mädchen,
Und ich spiele,
Nur von Liebe,
Wollt ihr hören?

Turba vatum [3])
Cane laudans
Cane adulans
Cane precans,
Cane heroas.
Ipse canam
Ipse ludam
Non heroas
Bellae audite
Me ludentem!
Chordae [4]) meae
Non cruentae.
Bellae audite
Me canentem!
Cantus mei
Non sunt tristes.
Audiatis,
Cano Nymphas.
Audiatis,
Ludo amorem.
Auditisne?

[1]) In J. W. L. Gleim's sämmtlichen Werken, hrg. v. W. Körte, I. Bd. Halberstadt 1811 S. 63—64, betitelt: „An die Schönen".

[2]) Als Motto trägt das Titelblatt die Verse:
Ah! que j'aime ces vers badins,
Ces riens naïfs & pleins de grace. Voltaire.

[3]) Mitgeteilt im Briefe an Gleim d. 3. Juli 1745.

[4]) Ausgestrichen: Cantus.

An die Damen.

Es seegn euch der Himmel,
Ihr würdige Schönen!
Seid ewig die Wonne
Der Jungen und Alten!
Seid ewig, wie heute,
Das Labsal der Männer!
Ihr lasst euch nur sehen,
So hüpfen schon Herzen.
Ihr zwinget die Alten
Zu Jünglingsgeberden.
Ihr labet die Jungen.
Was ist doch ein Leben,
Das ihr nicht versüsset?
Befragt nur die Männer.

Ad feminas.[4])

Vos Dii secundent,
Dignissimae bellae,
Reficite senes
Et juvenes usque!
Create maritis
Blanditias usque!
Proditis in forum
Et corda subsultant;
Adigitis senes
In juvenum formas,
Iuventam beatis.
Quid citra juvaret,
Absentibus vobis,
Rogate maritos.

An Herrn Pesne.[1])

Maler, male meine Freunde!
Kleist soll, mitten unter Helden,
Auf das Lob der Gottheit sinnen.
Mal ihn unter tausend Blumen;
Mal ihn, dass er an dem Himmel
Regenbogen vor sich siehet!
Adler soll dem wilden Menzel[2])
Mit dem krummen Schwerdte drohen,
Und zugleich den Maasstab halten.
Donop[3]) soll satirisch lächeln.

Ad Dom. Pesne.[5])

Pinge, pictor adamatus.[6])
Kleist heroibus immistus
Divas moliatur laudes.
Inter agmen florum pinge,
Pinge caelo prospectantem
Irides versicolores.
Adler ensem aduncum stringat
In Menzelium ferocem,
Nec decempedem dimittat.
Donop salsum prodat risum.

---

[1]) Geb. 1684, gest. 1757. Er war Hofmaler, dann Akademiedirektor in Berlin. Neben der Portraitierkunst betrieb er auch Historienmalerei und die Darstellung von Allegorieen.

[2]) „Ein Österreichicher Partheygänger, Sohn eines Fleischers, der Schrecken der damaligen Zeit" (Handschrift). Gleim stellt in den Scherzh. Liedern II, S. 51 die Menzels u. a. mit Menschenplagern, Tiegerthieren, Lasterknechten, Gottesläugnern, Ketzermachern und himmelstürmenden Giganten zusammen. In dem Gedichte „An Herrn von Kleist" (Scherzh. Lieder I, S. 3) findet sich die Zeile: „Hier rast kein Menzel mit Husaren".

[3]) Capitain von Donop in Potsdam, ein gemeinsamer Freund Kleists und Gleims, den dieser in einem Brief an Uz erwähnt — Berlin, d. 6. Aug. 1747.

[4]) Mitgeteilt im Briefe an Gleim v. 20. Juli 1745. Auf die obige Leistung war R. so stolz, dass er den Freund scherzend fragte (a. a. O.): „Komme ich Ihnen nun bald vor als ein Gruterus? Fürchten Sie sich nicht vor den Mienen, die ich jetzo machen muss, wenn ich die differentias verborum untersuche?"

[5]) Anhang zum Briefe Ramlers an Gleim v. 11. September 1745.

[6]) adamatos?

Seidlitz [1]) soll der Braut entfliehen,	Seidlitz fugiat aversus
Die ihm seine Mutter bringet.	Sponsam matre sibi adductam.
Venus soll, mit ofnen Armen,	Venus adaperto sinu
Ihm vergnügt entgegen eilen,	Illi comiter occurrat,
Und, Adonis an der Seite,	Et Adonis e transverso,
Soll den Pfeil, der ihn erobert,	Telum, saucius quo factus,
Einem Plutus spöttisch zeigen.	Pluto indigitet subsannans.
. . . . [2]) soll der Tugend folgen,	. . . comitet virtutem
Die ihm himmlich freundlich winket.	Innuentem divo risu.
Kannst du wol die Tugend malen?	Num pingere virtutem? [5])
Male sie wie seine Schwester.	Ut germanam pinge suam.
Fromm [3]) soll reife Weitzenähren	From praecingat flavescentes
Um das Haupt der Ceres winden.	Fronti Cereris aristas.
Lamprecht [4]) soll, umringt von Lastern,	Lamprecht vitiis stipatus
Gütig mit den Lastern streiten.	Domet vitia mansuetus.
Mal um ihn die Laster hesslich!	Vitia depinge monstra,
Male sie, dass man sich fürchtet,	Pinge quibus horreamus,
Wie Lucan die Hexen malet!	Ut Lucanus sagas pingit.
Naumann soll, mit starren Augen,	Naumann genium irretortis
Einen Liebesgott betrachten,	Oculis intueatur
Der ihn wiederum betrachtet;	Ipsum rursus intuentem.
Gieb auch beiden Pfeil und Bogen,	Adde tela utrique et arcus,
Dass sie aufeinander zielen.	Ut in se directis adstent.

[1]) von Seidlitz, Gleims und Kleistens Freund, Regiments-Kamerad des letzteren. Vgl. die Briefe Gleims an Uz vom 12. März 1745 und 6. März 1746.

[2]) Gleim, Werke, hsg. v. Körte, I, S. 65 hat die Lesart:

„Schulzen lass der Tugend folgen"; —

Schulze war ein Freund Gleims aus späterer Zeit, Bürgermeister in einer Magdeburgischen Landstadt. Vgl. Gleim an Uz, Halberstadt, d. 29. I. 67. Im Briefe Gleims an K. L. von Knebel, Halberstadt, d. 16. April 1773, wird Oberbürgermeister Schulze zu Haldensleben als Freund des Dichters erwähnt. Vgl. K. L. von Knebels literar. Nachlass II, S. 65. —

[3]) Der aus Ramlers Lebensgeschichte bekannte Amtmann Fromme in Lähne, Gleims Schwager. Ihm ist auch Gleims „Pflicht zu verliebten Gesprächen" (Versuch in Scherzhaften Liedern I, S. 14/15) gewidmet.

[4]) Gemeint ist Jacob Friedrich Lamprecht, geb. d. 1. Oktob. 1707 zu Hamburg, gest. d. 8. Dezbr. 1744 zu Berlin. „Der Geheimsekretär Lamprecht, der unter einem die Wissenschaften liebenden König sein Glück zu machen . . . . . . von Hamburg nach Berlin gekommen war". Körte, Gleims Leben, S. 27 — „Herr Lamprecht ist Geh. Sekr. beym Apartem. auswärtiger Affairen geworden". Gleim an Uz. Berlin, den 15. April 1742. In den Brief Gleims an Uz vom 28./3. 1743 ist ein gemeinschaftlich „An Herrn Lamprecht und Herrn Uz" gerichtetes Gedicht Gleims eingeheftet. — Man hielt L. für den Verfasser der auch Rost zugeschriebenen „Schäferwelt" (Gleim an Uz, den 12. März 1745. Damals war — wie aus obigem hervorgeht, — L. schon tot.) Vgl. übrigens ADB. Band 17, S. 582—583.

[5]) eine Silbe fehlt. num tu . . .?

Sulzer soll, am schönsten Morgen,
Auf der schönsten Aue schleichen.
Lass uns sehn, wie er sich freuet,
Wenn er neue Blumen findet,
Wie er, wenn ein Freund erscheinet,
Auch die Blumen gleich verlässet
Und dem Freund entgegen eilet.
Uz, [1]) wie lass ich dich doch malen?
Siehst du nicht dem Wachsbild ähnlich,
Das Anakreon bestellte?
Maler, mal ihn nach dem Bilde:
Mal ihn, hinter Rosenbüschen,
An dem Ufer eines Teiches.
Lass ihn lauschen, lass ihn sehen,
Wie sich eine Venus badet.
Maler, dies sind meine Freunde
Male mich, dass ich sie küsse,
Und dann male meinen Vater [2])
An der Seite seines Zabels, [3])

Sulzer optima sub luce
Optimo succedat ruri.
Imitare ut recreetur,
Novis floribus offensis,
Ut, amico comparente,
Floribus dimissis, laetus
Advertatur ad amicum.
Uz, quo tu pingere modo?
Nonne similis et [4]) ceris
Quas Anacreon iubebat? [5])
Pictor, hunc ad ceras pinge!
Densa post roseta pinge,
In herbosa stagni ripa,
Speculantem et advertentem,
Ut lavetur bella Venus.
Pictor, hi sunt fere amici.
Iam me pinge dividentem
Illis oscula deinceps.
Patrem meum superadde

[1]) Vgl. „Scherzhafte Lieder" I, S. 33: „Wünsche an Herrn Uz in Anspach. Das Gedicht schliesst mit den Worten:

„Könnt ich mitten im Vergnügen
Dich, mein Uz, zu küssen kriegen;
Könnt ich denn bei solchen Freuden
Meines Fürsten Glükk beneiden?" —

Unterm 17. Mai 1768 meldet Uz seinem Gleim, dass endlich sein Portrait, welches dieser schon lange — seit dem 10. Februar 1756 — gewünscht hatte, fertig sei; den Empfang dieses — freilich nicht gut gelungenen — Gemäldes bestätigt Gleim von Lauchstädt aus am 20. Aug. 1768.

[2]) Gleims Vater, Johann Lorenz Gleim, geb. d. 24. Juni 1676 zu Seehausen i./Altmark, gest. d. 26. April 1735 als Obereinnehmer in Ermsleben.

[3]) Vgl. Körte, Gleims Leben, S. 5/6: „Im zehnten Jahre brachte der Vater seinen Wilhelm in die Lehranstalt des vormaligen Schulmanns und damaligen Predigers, Herrn Magisters Zabel zu Oberbörnecke, einem Dorfe des Fürstenthums Halberstadt. — — — — — Der Lehrer war ein wahrer Wakefield und vortrefflicher Schulmann". — Ebda. S. 431, aus einer lateinischen Abschiedsrede Gleims bei seinem Abgange von der Wernigeroder Stadtschule, am 11. Novbr. 1738: „Efflagitat porro officii mei ratio, ut vota concipiam, pro salute eorum, quorum industria profeci, inter quos mihi omnino laudandus venit vir admodum reverendus et doctissimus Clamer Zabel, apud Börnecenses verbi divini interpres fidelissimus. Multum illi debeo, qui per aliquot annos in rudi me puero erudiendo singularem dedit operam. Grato agnosco animo omnia, quae mihi praestitit eximia". — Über denselben schreibt endlich Gleim an Uz, Berlin, den 25. April 1747. „Zabel ist der Nahme meines ehemaligen Informators, eines Prediger und guten Freundes meines sel. Vaters"

[4]) es?

[5]) Ausgestrichen: curabat.

An der Hand des besten Priesters,
Dass er meine Freunde siehet.
Wenn du meinen Vater malest,
Must du mit beseelten Zügen
Seine Redlichkeit bezeichnen.
Denn es soll sein wehrtes Bildnis,
Wenn ichs meinen Freunden zeige,
Mich und sie zur Tugend reitzen.
Maler, nun kannst Du mir danken,
Wenn die Bilder treuer Männer
Deinem Pinsel Ehre bringen.
Sollen Bider treuer Schönen
Deinem Pinsel Ehre bringen;
O, so mal auch ihre Mädchen.
Geh, und frage meine Freunde:
Sagt, wo habt ihr eure Mädchen? —

Ad Zabeli latus sui,
Integerrimi divini,
Ut amicos visat meos.
Imitanti patrem fas est,
Ductibus ut animatis
Simules sinceritatem,
Huius enim carum caput,
Ad amicos latum, nobis
Suscitat virtutis ignes.
Pictor, iam gratare mihi,
Si tabellae ingenuorum
Arti conferunt honorem.
Ut tabellae ingenuarum
Arti conferant honorem,
Simula puellas quoque.
Abi, sciscitare amicos:
Ubi sunt puellae vestrae? —

Besprechungen.

THE JOURNAL OF COMPARATIVE LITERATURE, ed. by George E. Woodberry, Prof. of Comp. Lit. in Columbia University, J. B. Fletcher, Assist. Prof. of Comp. Lit. in Harvard University. J. E. Spingarn, Tutor in Comp. Lit. in Columbia University. New York, Mc Clure, Philipps & Co. 1903, IV u. 394 S.

Nachdem sich die Arbeiten der Anglisten und die einiger Germanisten Amerikas schon seit längerer Zeit verdiente Beachtung errungen haben, mehren sich neuerdings die Zeichen, die auch auf einem andern Gebiete, dem der Litteraturgeschichte, einen entschiedenen Aufschwung erkennen lassen. Das Buch von Gayley und Scott, *An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism* (Boston, Ginn & Comp., vol. I. 1899), das den Jünger der Wissenschaft trefflich über die mancherlei Aufgaben der litterarhistorischen Forschung, über das Geleistete und über die verschiedenen Auffassungen einzelner Probleme orientiert, ist allein schon durch sein Dasein ein Beweis dafür. Aber nicht nur der Unterricht, sondern auch die selbständige Forschung steckt sich hohe Ziele. Es sei hier nur auf Gummeres im nächsten Heft zu besprechende *Beginnings of Poetry* hingewiesen, die die bestbegründete Theorie des kommunalen Ursprungs der Poesie enthalten und über zahlreiche Fragen des Volksgesangs Licht verbreiten. Besonders zielbewufst wurden die Aufgaben der Litteraturforschung an der Columbia University in New York in Angriff genommen, wo im Laufe der letzten fünf Jahre jährlich zwei gröfsere Arbeiten erschienen, die gediegene Schulung und eine ausgedehntere Lektüre verrieten, als man sonst bei Erstlingsarbeiten zu finden gewohnt ist. Der laufende Band dieser Zeitschrift bringt die Besprechung zweier Bände der *Columbia Studies in Comparative Literature,* denen andere sich anschliefsen werden.

Unverkennbar ist der gröfsere Stab von Lehrern für die einzelnen Fächer, wie ihn die amerikanischen Universitäten besitzen, solchen Studien günstig. Während in Deutschland der einzelne Philologe Sprach- und Litteraturgeschichte eines Landes, etwa Englands, Frankreichs, vertritt, haben wir in Amerika diese philologischen Professuren auch, nur dafs dann mehrere Vertreter für die Einzelphilologien, etwa Sprache und Litteratur Frankreichs oder Deutschlands, da sind. Das bedingt schon eine gewisse Arbeitsteilung, und die Möglichkeit ist gegeben, dafs die Neigungen des einzelnen, gehen sie nun mehr auf das sprachliche oder

litterarische Gebiet, einigermafsen zu ihrem Rechte kommen. Daneben aber bestehen meist noch besondere *Departments of Literature* mit zwei oder mehr Dozenten, denen gerade jene Aufgaben zufallen, die über die Grenzen der einzelnen Philologien hinausgreifen und nur ausnahmsweise von deren Vertretern befriedigend behandelt werden können. Diese Stellen entsprechen also nicht unsern Lehrstühlen „für neuere deutsche Litteratur“: neuere englische und amerikanische Litteratur wird z. B. an der Columbia University von drei Dozenten gelesen, die nicht dem *Department of Comparative Literature* angehören. Dieses behandelt dagegen allgemeinere Themata, wie: die Methoden und die Geschichte des Litteraturstudiums, die Litteraturkritik und ihre Geschichte im modernen Europa, und dann namentlich Erscheinungen, die auf mehrere Länder übergreifen, wie: die europäische Litteratur in der vollen Renaissance, die litterarischen Beziehungen Englands und des Festlands zur Zeit der Tudors, die europäische Litteratur während der späteren Renaissance und der katholischen Reaktion, die mittelalterliche und neuere Pastorale, den Klassizismus in der neueren Litteratur, die Tradition des Rittertums in der neueren Litteratur u. dgl. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs bei dieser Art des Unterrichts der Zusammenhang zwischen verwandten Erscheinungen verschiedener Länder besser hervortreten mufs und die Schüler mehr geübt werden ihn zu erkennen, als wenn sie die Litteraturgeschichte blofs von auf ihr Fach beschränkten Anglisten, Romanisten und Germanisten vortragen hören. Darin möchte wohl der Vorzug der *Columbia Studies in Comparative Litarature* zu sehen sein, die ja nicht alle gleich an Wert sind, im ganzen aber doch sich auf einer achtunggebietenden Höhe halten.

Das *Journal of Comparative Literature* sollte nun ebenfalls diesen vergleichenden Studien dienen. Das Unternehmen begann vielversprechend. Es ist den Herausgebern gelungen, einen Kreis tüchtiger Mitarbeiter um sich zu versammeln und auch solche aufserhalb Amerikas zu gewinnen. F. Baldensperger *(Le Moine de Lewis dans la Littérature française)* und Ch. Bastide *(Huguenot Thought in England)* aus Frankreich, B. Croce *(L'Umorismo)* P. Toldo *(Molière en Italie),* J. Pizzi *(Di alcuni Punti di Somiglianza fra la Poesia Persiana e la Nostra del Medio Evo)* aus Italien und P. Hamelius *(The Character of Cain in the Towneley Plays)* aus den Niederlanden sind mit schätzenswerten Beiträgen vertreten. Daran schliefsen sich Cumliffe aus Montreal in Canada mit einer Abhandlung über die Anfänge der französischen Tragödie im Lichte neuerer Forschung, Spingarn teilt interessante Briefe des Humanisten John Phreas mit, P. Toynbee berichtet über englische Danteübersetzungen aus dem vierzehnten bis siebzehnten Jahrhundert, J. B. Fletcher über Preziösen am Hof von Karl I., und L. Einstein handelt über die Beziehungen der Litteratur zur Geschichte. Die Abteilung *Notes* bringt kleine Mittheilungen, in den *Reviews* werden neuere Bücher, in Gesamtübersichten litterarhistorische Aufsätze in den Zeitschriften Deutschlands, Frankreichs, Englands, der Niederlande und Belgiens und der Vereinigten Staaten aus dem Jahr 1902 von verschiedenen Berichterstattern besprochen.

Man sieht, sowohl die Mannigfaltigkeit wie auch die Richtung der einzelnen Arbeiten machte den Herausgebern alle Ehre, und man hätte ihrer Zeitschrift wohl einen guten Fortgang prophezeien können. Inzwischen hat jedoch das *Department of Comparative Literature* an der Columbia-Universität eine Krisis durchgemacht, indem aus Gründen, die sich unserer Kenntnis entziehen, Professor Woodberry seine Stelle niederlegte und auch andere Veränderungen erfolgten. Damit im Zusammenhang stellte unsere Zeitschrift vorläufig ihr Erscheinen ein. Nachdem inzwischen durch Berufung von Professor Fletcher von der Harvard-Universität die Lücke wieder ausgefüllt und die Abteilung für vergleichende Litteraturgeschichte an der Columbia-Universität neu organisiert wurde, steht zu hoffen, dafs auch das *Journal of Comparative Literature* seine verdienstliche Tätigkeit wieder aufnehmen werde.

Der Raum verbietet uns, auf die einzelnen Aufsätze genauer einzugehen, nur auf die einleitenden Worte Woodberrys sei kurz hingewiesen. Folgendes sind nach ihm die Gegenstände, auf die die vergleichende Litteraturgeschichte ihr besonderes Augenmerk richten mufs. Erstens die Ahnenreihe der Bücher, das Studium der Quellen, auch der indirekten, wo in Fällen bestimmenden oder entgegenwirkenden Einflusses das Resultat nicht eine mehr oder minder verschleierte Wiederholung eines Originals, sondern ein neues Produkt ist: dies ist das Studium der Quellen. Zweitens das gemeinsame Material der Litteratur, sei es in einfachen Formen, wie in der Ballade, oder in komplizierten Formen, wie in dem sogenannten bretonischen oder trojanischen Stoffkreis mit dem Hinblick auf den Nachweis paralleler Entwicklungen desselben Stoffes in verschiedenen Zeitaltern und Ländern: dies ist das Studium der Themata. Drittens die Struktur der Arten des Ausdrucks, entweder streng genommen, wie in der Lyrik, oder loser genommen, im Gebrauch von Alliteration und Reim, mit dem Hinblick auf den Nachweis von in ähnlicher Weise parallelen Entwicklungen auf der formalen Seite: dies ist das Studium der Formen. Viertens die sozialen, politischen oder ästhetischen Bedingungen, die die Behandlung von Stoff und Form beeinflussen, mit dem Hinblick auf die wissenschaftliche Erklärung von Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten in beiden: dies ist das Studium des Milieus *(study of envirommments)*. Fünftens die verwandten Stoffe und Formen der plastischen Künste mit dem Hinblick auf Analogien der Behandlung und des Ausdrucks: dies ist das Studium künstlerischer Parallelen. Woodberry findet, dafs sich unter diese fünf Gruppen das meiste von dem auf dem Gebiet der vergleichenden Litteraturgeschichte Geleisteten bringen lasse. Nur habe man sich seither wesentlich mit dem Äufserlichen der Litteratur und besonders mit bibliographischem Detail abgegeben. Eine Menge von Wissen über einzelne Autoren, Themata und Momente sei so angehäuft worden, und es erhebe sich jetzt die Frage, was mit dieser Masse von Detail geschehen solle, wohin es führe, zu was es dienen wolle. Wenn man, fährt er fort, die Litteratur als den Ausdruck des menschlichen Geistes betrachte, so könne der Erforscher der vergleichenden Litteraturgeschichte, dem es auf wirkliche Werte ankomme, sich nicht zufrieden geben mit unsystematisiertem Wissen bezüglich der internationalen Aus-

breitung der Litteratur, sei es durch erlesene originale Autoren, wie zentral auch immer ihre Stellung, sei es durch den breiten Druck fremder Einflüsse auf eine Nation im ganzen; noch auch könne er zufrieden sein mit einem ähnlichen Wissen bezüglich paralleler Entwicklungen von Thema und Form. Die Phänomene müfsten tiefer untersucht werden, wenn sie eine der geistigen Natur der Litteratur entsprechende verschiedene Art von Wahrheit ergeben sollten. „*Investigation must turn to the reason of things, and leave the disparate facts more on one side as an inferior matter; and the reason of things is found in the laws of the human soul, of which the world as known to us is a creation, a flowering forth, and most brilliantly so in the sphere of literature, of art, of all that is involved in our study. Sainte-Beuve, as a writer, was a psychologist; he set forth the psychology of individual writers and presented them as they were in the soul. A national historian of literature might thus set forth race-psychology, a world-historian might arrive at human psychology in its elemental form.*“ So sehr auch in diesem intellektuellen Zeitalter das Prinzip der Relativität herrsche und so selbstgefällig der empirische, historische, receptive Geist sich dabei beruhige: für den Erforscher der vergleichenden Litteraturgeschichte liege die unerfüllte Aufgabe in der Richtung der Psychologie der Rassen, die Litteraturen hervorgebracht haben, und, im strengen Sinne genommen, ihrer Metaphysik.

Im einzelnen betont dann Woodberry, „*that the study of themes should reveal temperamentally, as form does structurally, the nature of the soul, and it is in temperament, in moods, that romanticism, which is the life of all literature, has its dwelling-place*“. Der Gegenstand internationaler Einflüsse scheint ihm nicht der Hauptweg zu seinem Ziele, sondern er glaubt, dafs die isolierten Phänomene von Nationallitteraturen in sich fruchtbarerern Stoff darbieten können wegen ihrer Reinheit und im Verhältnis zu ihr. Darum blickt er mit grofsen Erwartungen auf die herannahende Erschliefsung der alten östlichen Litteraturen, die nicht unsere Vergangenheit haben.

So oft schon ist Taine als widerlegt bezeichnet worden, und doch ist bisher noch jeder tieferdringende Forscher genötigt gewesen, mit Taine die psychologische Natur der meisten und wichtigsten litterarhistorischen Probleme anzuerkennen! Der Rezensent, der so oft Gelegenheit hatte, einer Litteraturforschung im Geiste Taines das Wort zu reden und auf die Wichtigkeit vergleichender litterarhistorischer Aufgaben hinzuweisen, bei denen internationale Beziehungen nicht ins Spiel kommen, darf es wohl aussprechen, dafs er sich der mancherlei Übereinstimmungen mit Woodberry herzlich freut.

Freiburg, Juli 1904. W. Wetz.

FINNISCH-UGRISCHE FORSCHUNGEN. Zeitschrift für finnisch-ugrische Sprach- und Volkskunde nebst Anzeiger, hg. von E. N. Setälä und Kaarle Krohn. 1. u. 2. Bd. 1901. 1902. Helsingfors, Red. d. Zeitschr. Verlag Leipzig, O. Harrassowitz.

Da uns der gröfste Teil des Gebietes, das die vorliegende neue Zeitschrift bestellen will, nicht wissenschaftlich zugängig ist, müssen wir uns durchweg auf eine blofse Anzeige beschränken und können höchstens die volkskundlichen und ins Germanische übergreifenden Partien selbständig beurteilen. Das erste Heft erschien 1901, also 66 Jahre nach der Veröffentlichung des finnischen Nationalepos *Kalevala* durch Lönnrot im Jahre 1835, und ein halbes Jahrhundert nach der Ernennung Castréns zum Professor des Finnischen an der Universität Helsingfors. An ihrer Wiege wird der Zeitschrift das Trauerlied vom Untergang der Selbständigkeit Finnlands gesungen.

Um so bewunderungswerter ist der Mut der Männer, die ein Organ für ihr im weitesten Sinne gefafstes Volkstum zu schaffen unternehmen und zwar überwiegend in deutscher Sprache. Es behandelt die Geschichte und Phonetik der finnisch-ugrischen Sprachen, ihre Beziehungen zu den ural-altaischen und zu den indoeuropäischen Sprachen, sowie die Urgeschichte, Religion und Mythologie, die Volksdichtung, die Sittenkunde und Ethnographie der finnisch-ugrischen Völker. Die beiden Herausgeber eröffnen die Zeitschrift: auf Setäläs notwendigen Artikel über *Transskription der finnisch-ugrischen Sprachen* folgt der Krohns: *Wo und wann entstanden die finnischen Zauberlieder?* Die Antwort lautet: Sie stammen aus Westfinnland und stehen in keinem genetischen Zusammenhange mit den epischen Liedern, deren Heimat vielmehr in Estland zu suchen ist. Die ältesten und gebräuchlichsten bei den Finnen sind die Verrenkungs-, Blut- und Wundsegen, wie bei den Germanen und Letten, denen beiden sie auch zum gröfsten Teil entlehnt scheinen. Inzwischen sind durch Bang die norwegischen Hexeformularer herausgegeben und von Ebermann die deutschen Blut- und Wundsegen eingehend besprochen worden. Beide Werke möchten jenes Verhältnis der finnischen Zaubersprüche zu den fremden, vielleicht auch ihr Alter näher bestimmen. Ich bemerke hier beiläufig, dafs derartige Heilsprüche deutscher Abkunft noch heute in englischer Form in den Gebirgen von Westmaryland und Westpennsylvania gebraucht werden *(The Journal of American Folklore*, ed. A. F. Chamberlain XV (1902), 268ff.).

Es folgen mehrere sprachwissenschaftliche Abhandlungen spezieller Art, die durch O. Donners allgemeinere Skizze der uralaltaischen Sprachen gleichsam gekrönt werden. Sie führt uns die Geschichte ihres Studiums von Strahlenbergs epochemachendem Werk: *Das nörd- und östliche Theil von Europa und Asia*, Stockholm 1730, das zuerst die ausgedehnte Verwandtschaft des Finnischen erkannte, bis auf Böhtlingks und des Verfassers eigene Forschungen vor. Diese Sprachen, die von Norwegen und Ungarn bis zum stillen Ocean reichen, teilen mit einander einen grofsen Vokalreichtum, eine Vokalharmonie innerhalb der mehrsilbigen Wörter, die Bildungsweise der persönlichen Fürwörter und die Konsonantenschwächung.

Selbstverständlich bilden so einzigartige umfassende Volksepen, wie das finnische *Kalevala* und das estnische *Kalevipoeg*, zwei Hauptthemata; jenes wiederum von K. Krohn, dieses von Kallas beleuchtet. Krohn sieht Kalevala für ein altes aus volkstümlichem Material von Volkssängern gedichtetes Volksepos an, denen sich als letzter Lönnrot anreiht, der also kein mystifizierender Verfasser ist wie der Ossiandichter Macpherson. Dies Epos ist weder „eine uralte restaurierte Schloſsruine, noch ein gelegentliches Luftschloſs eines modernen Künstlers. Die Einheit zwischen den Liedern ist weder etwas Ursprüngliches, noch von einem einzelnen Zusammensetzer Erfundenes. Sie ist allmählich mit der Zeit entstanden.“ Kallas' Abhandlung beschränkt sich nicht auf das Kalevipoeg, sondern gibt eine Gesamtübersicht über das Sammeln estnischer Runen, das schon 1732 beginnt und namentlich von den deutschen Balten eifrig betrieben wurde, die sich aber in der letzten Zeit leider mehr davon zurückziehen. Doch ist von dem fast unerschöpflichen Reichtum der estnischen Volksüberlieferung ein groſser Teil bereits in Sicherheit gebracht. Eine einzige Sängerin teilte 700 Lieder mit und Hurt trug über 40000 Volkslieder, 8500 Märchen und Sagen u. dergl., 45000 Sprichwörter und 37000 Volksrätsel zusammen. Damit kann selbst Wossidlos Sammlung der mecklenburgischen Volksüberlieferungen nicht wetteifern! Ein ungeheures Gebiet wartet der Bestellung.

Ist in den Abhandlungen von allgemeinerem Interesse bisher mehr das Finnische und das Estnische betont worden, so kommen in den sprachlichen Untersuchungen auch die anderen Elemente des finnisch-ugrischen Volkstums zur Geltung. So enthält z. B. gleich das erste Heft Aufsätze über den Ursprung des Personalsuffixes — n̠ im Ungarischen, die Geschichte des urlappischen ā und ū in unbetonter Silbe, Etymologisches aus den permischen Sprachen, finnische und estnische Konjunktionen nordischen Ursprungs, und dazu mehrere sprachliche Kleinigkeiten.

Aus dem *Anzeiger*, der für Besprechungen und Mitteilungen aller Art bestimmt ist, sei noch eine über hundert Seiten starke *Bibliographie der finnisch-ugrischen Sprach- und Volkskunde für das Jahr 1900* hervorgehoben.

Ohne alle Frage liegt uns ein gediegenes, gut geleitetes und für die Wissenschaft viel versprechendes Unternehmen vor, das wir der deutschen Gelehrtenschaft bestens empfehlen können. Der Preis von 8 Mark für den Band von über 22 Bogen ist sehr niedrig gestellt.

Freiburg i. B., März 1904. Hugo Meyer.

Prof. Dr. PAUL HORN, Geschichte der türkischen Moderne. Leipzig, C. F. Amelang. 1902. 74 S. *(Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen.* Band IV).

Daſs die vielen Völker, die nicht selbst eine Schrift erfunden haben, durch Zufall oder aus Bedürfnis ein Alphabet oder Silbenzeichen

von andern entlehnen, und in Verbindung damit sich einiges geistige Gut, wie religiöse Urkunden u. a. m. aneignen, ist nicht eben wunderbar. Dagegen scheint es uns seltsam, wenn es auch nicht so selten ist, dafs man eine fremde Litteratur oder Teile einer solchen übernimmt, obgleich sie in vieler Beziehung zu dem heimischen Boden und seinem Kulturklima nicht eigentlich passen.

Wie sonderbar mufs es doch für die Römer gewesen sein, als nach ihrer kleinen einheimischen carmen-Litteratur der Tarentiner Livius Andronicus mit einem Gedichte begann, dessen erster Vers uns nicht grade eine unendliche Sehnsucht nach dem Ganzen erweckt:

virom mihi Camena insece versutum . . .

Hinterher wurde das spätere griechische Lustspiel importiert, wobei Plautus und Terenz nicht die Sitten der Zeit aussprechen, zwölf Stücke des Plautus und alle des Terenz in Athen spielen. Homers buntfarbigen Fabelteppich breitete erst eigentlich in seinen feinen und wunderlichen Verzierungen Virgil vor den nüchternen römischen Augen aus, indem er freilich sein Bild durch viele sorgsam, ja kleinlich gesammelte Mosaiksteinchen vervollständigte, wie aus den zahlreichen Untersuchungen von Paul Jahn ersichtlich ist. Im modernen Italien war zwar durch die humanistischen Studien der Geist für das Fremde vorbereitet; aber sonderbar ist's doch, wenn Tasso bei der Darstellung eines geschichtlichen Ereignisses von christlichem Charakter aufser den Erzengeln Michael und Gabriel die dauer- und schreckhafte Alekto mit agieren läfst und sein Muster Virgil ungefähr in allen phantastischen Einzelheiten nachahmt. Nicht minder mischt Spenser heidnische und moderne Farben. wie z. B. durch Verwendung jenes aus der Äneis 6,895 bekannten Tores. Unsere deutsche Renaissance war bekanntlich stark in dem Glauben, dafs die griechisch-römische Poesie den Gipfel des Parnasses bedeute uns ohne weiteres für das deutsche Gemüt ein Genufs und dem deutschen Geist ein Muster der Nachahmung sei.

Allmählich besinnen sich dann die Völker auf ihr eigenes Wesen; in der Kirche schliefst sich einzelnen lateinischen Wendungen die deutsche Übersetzung an, ja der ganze Gottesdienst wird deutsch. In der Litteratur. besonders, wo sie, wie im Theater, auf die Massen wirken soll, erstarkt langsam die Volkssprache, bis sie das fremde Idiom verdrängt; ja die Poesie beginnt erst eigentlich, wenn die Menschen sich aussprechen, ihr eigenes Fühlen, Denken, Erleben in den Lauten ihrer Sprache. Diesen völkerpsychologischen Prozefs führt uns Horn in seiner kurzen, präzisen und klaren Darstellung auch bei den Türken vor, so dafs wir seiner hübsch geschriebenen Darstellung, wie mir scheint, eine gute und zutreffende Orientierung über die türkische Moderne verdanken.

Auch die Türken hatten vor Zeiten den Wahn, dafs die Übernahme und Nachahmung des Fremden eine feine Sache sei. Daher ist ihre Litteratur in der älteren Zeit ein Abklatsch der persischen, sodafs also das persisch-arabische Wesen zuerst durchaus dominiert. Jahrhunderte lang waren sie sklavische Nachahmer der neupersischen Litteratur, obgleich ihnen z. T. deren Phantasterei und Künstlichkeit gar nicht im Blute liegt. Dabei wurde ein starker persisch-arabischer Wortschatz

mit eingefügt, sodafs die Masse des Volkes, besonders aufserhalb von Konstantinopel, gar nichts von der Dichtung hatte, schon, weil sie das Lexikon nicht verstand — wie in anderer Weise wir ungebildete Faustgeniefser wenig oder nichts von all den schönen Dingen haben, welche die Faustgelehrten wissen oder zu wissen glauben.

Gegen dieses Tintentürkisch (wie es Horn treffend nennt) regte sich etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Opposition. Im Gegensatz zu der unnatürlichen Nachahmung des Fremden erklärte man: ein natürliches Gedicht ist dasjenige, welches seinem Schöpfer nach wenigem Nachdenken aus einem Gufs in die Feder fliefst, und das Gleiche gilt für eine gute Prosaschrift. Bei der bisherigen beliebten Künstelei geht ein „Dichter“ mit einem Ghazel von fünf Versen neun Monate schwanger, zu einem Briefe machen wir mehrmalige Brouillons und Kopien, und wenn man ihn nachher besieht, so ist der Stil doch schlecht (8). Daneben fehlt freilich nicht eine dekadente Definition des Dichters, die an unsere deutsche Zeile einigermafsen erinnert „Poesie ist tiefes Schmerzen“ u. s. w.; ein Lyriker sagt uns nämlich: der Dichter ist ein Geschöpf, das die Natur in ihren leidenschaftlichsten Augenblicken mit schmerzlich schmerzlichem Lächeln hervorbringt. Ihr Lächeln spiegelt sich in seinen dem Rosentau gleichen Tränen, ihre Tränen in seinen dem Wolkenregenbogen ähnelnden Lächeln. Mehr als andere Geschöpfe ein Sklave der Natur, strebt er doch, sie zu überwinden u. s. w. Während man also bei uns vor einiger Zeit mit spafsigem Ernst definiert hat: Poesie ist Natur minus x, scheint doch jener Türke zu meinen: Poesie ist Natur plus x.

Zu den fremden Einwirkungen kommen aber in der Türkei endlich noch wesentlich die französischen. Ihren kosmopolitischen Charakter zeigt auch hier die französische Litteratur auf allen Gebieten. Weniger die deutsche: Wilhelm Tell wurde unterdrückt und sein Übersetzer verbannt. Als Vater der türkischen Moderne gilt allgemein Ibrahim Schinasy (1859). Neben Übersetzungen kommt nun mit absichtlicher Betonung das Milli (Nationale) zur Geltung. Das türkische Leben wird geschildert, typische Züge entsprechen nationalen Eigenheiten, wozu gehört, dafs es in der Liebe kein Entsagen gibt, wie unser hypersentimentales „brich, o Herz, was liegt daran.“ Gern wird die Moral der Geschichte dick unterstrichen. Auch hier finden wir ein liebendes Paar, das in dem Glauben, Bruder und Schwester zu sein, aufwächst und beglückt ist, als es erfährt, dafs dies ein Irrtum ist. Vgl. die chinesische Novelle bei Heinrich Kurz: *das Blumenblatt* (St. Gallen, 1836) 178 f.

Wie auch sonst, spiegeln sich hier die Bedürfnisse des Gemüts und des Lebens in der Litteratur. Sentimentalität bis zum Überflufs (49) steht neben Realismus und dem Humor (43. 48. 57); amüsant ist die Schilderung einer Hochzeitsnacht (21), in der die junge Gattin heifse Tränen vergiefst als der Gatte einschläft. Neben dem Realismus geniefst man etwas Phantastik. Denn dahin wird es wohl zu rechnen sein, wenn ein Liebespaar infolge der Ränke eines Eunuchen sieben Jahre in einer unterirdischen Höhle auf einer Insel bei Stambul zubringen mufs, während es auf der Erde als tot gilt — Anfang des 19. Jahrhunderts. Aufser Erzählungen haben wir Lyrik und Drama, Balladen (37), Gedichte in

Prosa (44). Nicht einmal auf den Schmuck gereimter Trauerspiele brauchen die Türken zu verzichten (35). Die moderne Mädchenerziehung wird behandelt (47), das Bauernleben bis zur Dorftragödie dargestellt (50. 54). In dieser Milli-Litteratur erscheint auch der Patriotismus (59), die Sprachreinigung (38) und — schreibende Frauen (62. 65). Nicht unerwähnt möge bleiben, dafs ein Dichter seine Landsleute mit den „Empfindungen einer Schwindsüchtigen“ eingehend bekannt macht.

Wie anderwärts fehlt auch in der Türkei nicht das Dramenschreiben in Kompagnie (52).

Berlin. K. **Bruchmann.**

K. DIEDERICH. *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Litteratur (Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Bd. IV).* Leipzig, Amelang. 1902. 242 S.

Zu den vielen Litteraturen, die nicht unvermischt eine ursprüngliche Eigenart zeigen, gehören in besonderem Grade die beiden hier dargestellten. Rechnet man auf die hellenistisch-alexandrinische Litteratur etwa die Zeit von 300 vor bis 400 nach Christus, auf die byzantinische 500—1300, bedenkt man, dass von Alexandria direkt auf Byzanz eingewirkt wurde, sogar in der religiösen Dichtung, so wird glaublich, dafs die byzantinische Litteratur zunächst nur Nachblüte der hellenistisch-alexandrinischen ist. Dazu kommen jedoch orientalische und barbarische (slavisch-germanische) Elemente. Die byzantinische Litteratur ist wesentlich eine Litteratur der Stadt Byzanz, eines bestimmten kleinen Teils der Bevölkerung, zu der ein freies Bürgertum nicht gehörte, und ist sophistisch-rationalistisch. Sie ist nicht die Grundlage der neugriechischen (1300—1900), sondern nur ein Bindeglied zwischen ihr und der hellenistischen, sodafs wir zum Verständnis der neugriechischen den Weg vom späten nachklassischen Altertum über das byzantinische Mittelalter nehmen müssen.

Die neugriechische Litteratur ist wesentlich sentimental-idyllisch. Auf der byzantinischen Kunstdichtung und der neugriechischen Volksdichtung baut sich dann die neugriechische Kunstdichtung auf.

Endlich hat der Westen, die romanische Litteratur, von Frankreich und Italien (Venedig) her, etwa seit 1300, eingewirkt[1]). Überblickt man die Ergebnisse dieser mannigfaltigen Strömungen und Gegenströmungen, so sind als wertvoll eigentlich nur die griechischen Volkslieder zu bezeichnen.

Aus der byzantinischen Zeit sind zu nennen religiöse Dichtungen, wie die z. T. dialogischen Hymnen des Romanos, epigrammatische Dichtungen, Enkomien d. h. Verherrlichung von Herrschern, denkwürdigen Ereignissen und dergleichen, satirisch-parodistische (auch auf religiöse Stoffe sich erstreckend), Didaktik, Devotions- und Bettelpoesie, deren Hauptvertreter Prodromos und Philes sind. Als vereinzelte Erscheinung

---

[1]) S. 66 ff. 80. 142. 162. 189. 194. 211. 217.

figuriert das oft genannte Passionsspiel *Christus patiens* (11—12 Jahrh.) In alledem gibt es nichts Volkstümliches.

Aus den ersten Einwirkungen des Westens ergeben sich byzantinisch-fränkische Romandichtungen, deren ältestes Beispiel *Kallimachos und Chrysorrhoe* ist (13. Jahrh.), von märchenhaft-phantastischem Charakter. Italien wirkte seit dem 16. Jahrh. wesentlich durch die lyrisch-dramatische Schäferdichtung ein. Doch ging man auch zu einem eigentlichen Liebesdrama fort, als welches die *Erophile* des Kreters Chortatzis zu nennen ist. Als romantisches Epos (etwa 1550) figuriert der *Erotokritos* des gräzisierten Venetianers Vincenzo Cornaro.

Dem oft behandelten *Physiologus* begegnen wir S. 91 f. Der Verfasser nennt ihn ein christlich-naturwissenschaftliches Volksbuch, dessen Ursprung wahrscheinlich in Ägypten zu suchen ist. Dann wendet sich der Verfasser dem immerhin erfreulichen Epos *Digenis Akritas* zu, an dessen Figuren und Farbe die mittelalterliche griechische Volksphantasie wirklichen Anteil hat. Ein von ihm ausgehender Trieb ist das sogenannte *Armuris-Lied.* Auch in der *Achilleis* haben wir eine Vermischung orientalisierender und romanisierender Tendenzen. Achill ist wie ein Digenis aus fränkisch-ritterlicher Welt. Die einzige historische Gestalt, die sich einigermafsen aus dem Altertum bis in die Gegenwart bei den Griechen lebendig erhalten hat, ist die Alexanders des Grofsen. (103 f.)

Hatten die epischen Dichtungen vielfach ein lyrisches Gepräge, so löst sich nun die Lyrik auch von ihnen ab, die ungefähr in die drei Klassen der Liebeslieder, Abschiedslieder und Totenlieder mit Einschlufs der Charoslieder (105 f.) zerfällt. Fränkischer Einflufs ist auch hier zu bemerken. Aus dem 14.—15. Jahrh. hebt sich zunächst ein Liebesbrevier ab, in dem Lieder und Liederzyklen verschiedener Art und Herkunft zusammengefafst sind. Genau wird uns das Drama *Opfer Abrahams* analysiert. (111 f.) Über das beliebte Thema Tod und Welt haben wir aus dem 16. Jahrh. zwei Dichtungen, die beide eine Hadesfahrt schildern.

In der neugriechischen Volkspoesie ist am beliebtesten die Schilderung der Liebe zur Heimat, zum Weibe, zur Natur. Erst der Befreiungskampf brachte die Behandlung einiger historischer Gestalten und die Kleften- (Räuber-) Lieder. In der Liebeslyrik finden sich manche Erinnerungen an alte Geschichten, wie die von Hero und Leander wieder. Die aktive Teilnahme der leblosen Natur, die uns auch hier oft begegnet, ist jedoch nicht etwas speziell Orientalisches. Wir finden dergleichen zahlreich z. B. im *Kalewala.*

Ein Tanzlied (135) leitet über zu den Charosliedern, in denen der Held gelegentlich sogar mit Charos kämpft. Dieser selbst wird als Jäger, Gärtner, Baumeister aufgefafst. (vergl. 143.) Gelegentlich fafst der Sterbende sein Scheiden von der Oberwelt als eine Vermählung mit der Erde auf. Werden die Vögel als Vermittler zwischen Lebenden und Toten angerufen, so wird man an die schönen Verse Byrons erinnert, der den Gefangenen von Chillon die zärtliche Frage tun läfst, ob ein kleiner Vogel am Fenster des Gefängnisses vielleicht die Seele des im Paradiese weilenden Bruders ist, die ihn, den Gefangenen, hier aufsucht:

Wie? oder ob vom Paradies
Ein Gast in Flügeln sich mir wies?
Verzeih mir Gott, dafs ich dies dachte,
Was lächeln mich und weinen machte,
Des Bruders Seele könnt es sein,
Die wieder bei mir kehrte ein.

Die neugriechische Kunstpoesie mufs nun wieder zunächst als Ausläufer der byzantinischen Dichtung betrachtet werden und zwar der sogenannten Phanarioten-Dichtung, so genannt von dem Stadtteil Phanar in Konstantinopel, wo eine Aristokratie mehr des Geldes als des Geistes ansässig war, ausgestattet mit Bildungsdünkel, mit Vorliebe für Rationalismus und Abneigung gegen das Volkstümliche. Wenn sich die griechische Kunstdichtung des 18. und der beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrh. ausnimmt wie ein wenig veränderter Abdruck der byzantinischen, so regt sich allmählich dagegen das volkstümliche Empfinden, unterstützt vom Einflufs des Westens, besonders des französischen. (162.)

Allegorisch ist aus dem Anfange des 18. Jahrh. eine *Stoichomachie* d. h. ein Streit der Elemente. Nicht ohne Satire dagegen ist die *Bosporomachie* (167), ein Streit zwischen Europa und Asien, die ihre Uferlandschaften rühmen. Aus anderen Erscheinungen dieser Art sei das Gedicht *Der Raub des Truthahns* hervorgehoben, das die Genufssucht und Üppigkeit der blasierten Phanarioten darstellt und verspottet. In einem Gedicht des Perdikaris (171) schickt eine Nonne, die sich in einen Arzt verliebt hat, diesem einen Topf mit Süfsigkeiten, durch deren Genufs er — in einen Esel verwandelt wird und in dieser Gestalt in die Geheimnisse verschiedener Häuser eindringt.

Im neuen Athen bilden sich dann, etwa nach 1820, zwei grofse Gruppen der Poesie heraus: die akademisch-gelehrte und die politische Tendenzpoesie. Ausführlich wird Rangabé, der Hauptvertreter der ersten Gruppe, behandelt. (178 f.) Als Gegenströmung erscheint patriotische Epik (184), die politische Poesie von Al. Sutzos (1803—1863), obgleich auch dieser, wie Rangabé, Phanariot war, aufserdem politisch-soziale Satire (190).

Die geistigen Pole, um die sich die grichische Welt des Mittelalters und der Neuzeit dreht, sind Venedig und Konstantinopel. Der durch Venedig geübte Einflufs machte sich besonders auf den griechischen Westen geltend, die jonischen Inseln. Dieser regsame, moderne Westen war also im Gegensatz zum trägen, byzantinischen Osten. Beide Richtungen platzen etwa 1870 aufeinander. Die national-europäische Strömung ist zuerst besonders vertreten durch Solomos aus Zante (1798—1857). Er blieb nicht ohne Nachfolger 204 f. Valaoritis (1824—1879) ging zwar von Solomos aus, bevorzugte aber wieder mehr die Anregung durch die Volkspoesie und suchte unmittelbar auf das Nationalgefühl zu wirken. Als Vertreter der volkstümlichen Poesie gegen die akademische seien noch Zalokostas (1805—1858) und Paraschos (1833—1895) erwähnt.

Den historischen Romanen von Rangabé und anderen treten nun in neuerer Zeit auch volkstümliche Erzählungen bis zur Bauernnovelle gegenüber, um die sich Drossinis und Palamas besondere Verdienste erworben haben. So hat sich langsam und mühsam die Befreiung von

Byzanz mit Hilfe des Nationalgefühls und der Litteratur des Westens vollzogen.

Wenn der Verfasser im Vorwort seine Arbeit einen Versuch nennt, der nur den Wert einer auf das Verständnis weiterer Kreise rechnenden Skizze beansprucht, so hat er damit, wenn man ein Urteil von mir hören will, den Wert seiner Arbeit durchaus nicht überschätzt. Dafs er auf die Nachklänge der hellenistischen Litteratur horcht, ist sachgemäfs und nicht ohne Ergebnis geblieben. Denkt man, dafs er in Gedanken von der Skizze zum Gemälde ausholt, so kann man ja freilich nicht wissen, wie es aussehen wird. Schliefslich kann auch eine öde Gegend interessant gemalt werden. Ich persönlich würde mir an der Skizze genügen lassen. Ein psychologisches Interesse haben doch schliefslich nur die vom Verfasser angedeuteten wechselnden Willensströmungen in jener europäisch-asiatischen Ecke. Dazu käme vielleicht das sprachgeschichtliche Interesse, zuzusehen, ob und wie sich die alten hellenistischen Motive umgeformt d. h. mit einem anderen Sinne erfüllt haben, worauf indessen der Verfasser auch schon Rücksicht genommen hat.

Berlin. K. Bruchmann.

CHANDLER, FRANK WADLEIGH, Romances of Roguery. An Episode in the History of the Novel. Part I: *The Picaresque Novel in Spain.* (Columbia University: *Studies in Comparative Literature*) New York 1899. X u. 483 S.

Der Schelmenroman ist eines der wichtigsten Glieder in der Entwicklung der Prosaerzählung. Waren die Ritter- und Schäferromane nur Erzeugnisse der Phantasie, aus der epischen Freude am Erzählen geboren, so führt er zuerst mit Bewufstsein die Schilderung des realen Lebens in die epische Dichtung ein, die Beobachtung tritt neben, man kann wohl sagen vor die Phantasie. Gewöhnlich eine autobiographische Erzählung des Helden, der allerdings im eigentlichen Sinne des Wortes nicht ein Held, sondern nach einer von Chandler glücklich geprägten Bezeichnung ein „*antihero*“ ist, gibt der Schelmenroman in den Beobachtungen des Erzählers ein Weltbild. Freilich ist das, was so entstand, noch nicht der moderne Roman: noch ist die Persönlichkeit des Helden meist gleichgiltig, seine bunten Erlebnisse lassen in seiner Psyche kaum andere Spuren zurück, als die gewöhnlich schon durch die erste schlimme Erfahrung gewonnene Überzeugung, dafs Ehrlichkeit dem guten Fortkommen nur hinderlich sein könne. Aber von dieser Stufe aus war der Schritt zum *Tom Jones* oder *Wilhelm Meister* doch nicht mehr gar so grofs.

In Spanien aus zum Teil internationalen Vorstufen erwachsen, erlebte der Schelmenroman dort seine erste Blüte. Ihre Produkte wurden fast sämtlich in die Kultursprachen des damaligen Europa übersetzt und riefen fast überall eine nationale Entwicklung der Prosaerzählung hervor, aus der dann zunächst in England die moderne Form des Romans entspringen sollte. Während so im Auslande der Schelmenroman einer grofsen Zukunft entgegenging, wurde in seiner Heimat seine alte Form

zerbrochen, ohne dafs es gelungen wäre, etwas Lebenskräftiges an ihre Stelle zu setzen: mit dem Schiffbruch der politischen Macht Spaniens ging auch die nationale Form seiner epischen, bald darauf auch seiner dramatischen Dichtung zu Grunde. So zerfällt denn die Geschichte des Schelmenromans von selbst in zwei Perioden: die Geschichte der ersten, der spanischen Periode, liegt in Chandlers Buche vor. Die nationale Entwicklung des Schelmenromans aufserhalb Spaniens soll in einem zweiten Bande untersucht werden.

Wer eine so umfassende Aufgabe unternimmt, der braucht zunächst Fleifs und dann, wenn die Früchte dieses Fleifses für andere geniefsbar werden sollen, Darstellungsgabe. An beiden fehlt es Chandler nicht: er hat keine Mühe und, was bei der Seltenheit der alten spanischen Drucke keine Kleinigkeit ist, auch keine Geldkosten gescheut, um sein Thema erschöpfen zu können. Die Schätze von Paris, London, Oxford und der Ticknorbibliothek in Boston haben ihm den Stoff zu seinem Buch und zu der ihm angehängten äufserst dankenswerten Bibliographie der Schelmenromane und ihrer Übersetzungen geliefert. Auch seine Darstellungsgabe verdient Anerkennung: Chandler hat uns im ganzen ein anziehendes Buch geschenkt, wenn man auch im einzelnen wohl noch manchen Stein aus dem Wege geräumt sehen möchte. So läfst der Verfasser der Behandlung eines jeden Romans eine ermüdende Aufzählung seiner Übersetzungen mit ausführlichen Bemerkungen über ihr gegenseitiges Verhältnis folgen; in den meisten Fällen handelt es sich hier nur um bibliographisch interessante Fragen, bei denen man sich im Text gern mit einer Andeutung begnügen würde. Wer Auskunft über die Übersetzungen haben will, findet sie in der Bibliographie — die dann für diesen Zweck durch Bemerkungen über Vollständigkeit, Wörtlichkeit etc. der Übersetzungen zu erweitern wäre — ja viel schneller und übersichtlicher. Desto dankenswerter sind dann im Text die häufig eingestreuten Hinweise auf das Fortleben einzelner Motive in fremden Litteraturen, wobei übrigens die geistvolle Nachahmung der pikaresken Novelle des Cervantes *Coloquio de dos perros* durch unsern E. T. A. Hoffmann in den *Phantasiestücken* noch zu erwähnen gewesen wäre. — Auch in der Anordnung des Stoffes hat der Verfasser keine glückliche Hand gehabt; es wäre natürlich gewesen, dafs er auf die Einleitung über die Vorstufen des Schelmenromans und die seine Entwicklung begünstigenden sozialen Verhältnisse, die Kapitel I: *Origins and early environment* füllt, sofort die Geschichte des Schelmenromans und die Analyse der einzelnen Werke folgen liefse, statt dessen schickt er diesem Hauptteil noch zwei umfangreiche Kapitel: *The Spanish rogue*, die typische Lebensgeschichte eines *picaro* und *Society through the rogue's eye* voraus. Da er dabei jeden Augenblick auf die einzelnen Romane Bezug nehmen mufs, wird der Leser mit einer Fülle von Namen und Anspielungen überschüttet, mit denen er noch nichts Rechtes anzufangen weifs und die daher notwendig ermüden. Ständen die beiden Kapitel am Ende des Buches, so würde der Leser eher imstande sein, die Fülle von kulturgeschichtlich interessanten Bildern, die besonders das dritte Kapitel bietet, zu würdigen. Man kann dabei bedauern, dafs Chandler den kurze Zeit nach

dem Erscheinen seines Buches veröffentlichten Aufsatz von *de Haan, Pícaros y ganapanes* (im *Homenaje á Menéndez y Pelayo II*) noch nicht hat benutzen können; er bringt für die kulturhistorischen Unterlagen der Schelmenromane wichtiges Material, behandelt auch gründlich, wenn auch ohne sicheres Ergebnis, die Frage der Etymologie von *pícaro*, die Chandler pag. 3 Anm. mit dem Hinweis auf *picar* „*to peck, to nibble at*" gar zu summarisch abtut. Als Resultat dieser beiden Kapitel mag gelten, daſs der spanische Schelmenroman im Gegensatz zum englischen im wesentlichen Unterhaltungsroman ist, daſs also reformerische Tendenzen für ihn nicht bestimmend, sondern nur als Unterströmung vorhanden sind, sofern als die Satire immer eine Besserung der Zustände beabsichtigt. Die satirische Sittenschilderung erstreckt sich vor allem auf die unteren Stände, von den oberen wird die Justiz stets aufs herbste angegriffen, gegen die Ärzte die aus Molière ja bekannten Invektiven gerichtet, die Geistlichkeit dagegen sehr vorsichtig behandelt, nachdem der erste Schelmenroman *Lazarillo de Tormes* für seine Kühnheiten dadurch hatte büſsen müssen, daſs ihn die Inquisition auf den Index setzte. Ganz aus dem Spiele bleibt der hohe Adel, während der niedere Adel ohne Bitterkeit mit einer Art gutmütiger Ironie behandelt wird, für die die berühmte Schilderung des hungrigen und doch so stolzen Hidalgos im *Lazarillo* den Ton angibt.

Die Geschichte des Schelmenromans gibt Chandler im wesentlichen in den Kapiteln IV und V: *Crude forms of the picaresque novel* und *The emergence of personality.* Sein Gedanke ist, daſs der *pícaro* aus einer Art von technischem Auskunftsmittel, das die bunte Reihe der Abenteuer untereinander in äuſseren Zusammenhang bringen sollte, allmählich zum wirklichen Mittelpunkt der Erzählung werde: nicht mehr die Abenteuer seien schlieſslich die Hauptsache, sondern ihr Einfluſs auf Geschick und Charakter des Helden.

Dieser Gedanke an sich wäre ja ganz ansprechend, nur scheint er mir durch die tatsächlichen Verhältnisse nicht genügend begründet zu sein. Zunächst berührt es eigentümlich, daſs nach Chandlers Theorie die beiden Schelmenromane par excellence *Lazarillo de Tormes* und *Guzmán de Alfarache* „*crude forms*" wären. Mag man auch zugeben, daſs dem Verfasser des *Lazarillo* nicht sein Betteljunge, sondern die Ständeschilderung die Hauptsache war, so wird man nicht übersehen dürfen, daſs aus dem Lazarillo eben doch eine uns interessierende Figur geworden ist, deren Schicksale wir mit einer Art gerührter Teilnahme verfolgen. Die Helden des *Guzmán*, der *Pícara Justina* und der andern als *crude* bezeichneten Romane können nun allerdings durch ihre Persönlichkeit kein besonderes Interesse erwecken; wenn nun aber mit Quevedos *Buscón* „*the emergence of personality*" beginnen soll, so kann ich wirklich nicht sagen, weshalb die Persönlichkeit Pablos mich mehr interessieren soll als die Guzmáns. Aus Chandlers Analyse geht es jedenfalls auch nicht hervor; denn wenn er sagt, „*attention was focussed, on the hero, not on his profession at the moment. Consequently, episodes and digressions which could only have diverted notice from the pícaro went by the board*" so fehlen die Episoden und die (moralischen) Ab-

schweifungen ja auch im Lazarillo. Wenn der *Guzmán* sie hat, so ist zu bedenken, dafs Novellen in gröfsere Romane einzuschieben gang und gäbe war; auch in solchen Werken, die Chandler nicht crude nennt (*Hyia de Celestina*, *Las harpías en Madrid* u. a.). Ebensowenig wie aus dem Fehlen der Novellen kann aber auch aus dem Fehlen der moralischen Abschweifungen irgend etwas gefolgert werden, was auf den Charakter des *pícaro* Bezug hätte. Die späteren Verfasser von Schelmenromanen liefsen diese Moralpredigten weg, weil sie sie nicht mehr nötig hatten. Alemán dagegen brauchte sie, um sein Buch vor der Unterdrückung durch die Zensur zu schützen. Als er den *Guzmán* 1594 veröffentlichte, war es ja noch ein Wagnis einen Schelmenroman zu schreiben; trotz des grofsen Erfolges des *Lazarillo* war ihm in fündundvierzig Jahren kein Nachfolger erstanden, denn die erste Fortsetzung von 1555 ist kein Schelmenroman, sondern ein Rückfall in die Wunderwelt der phantastischen Romane. Die Erinnerung daran, dafs dieser erste pikareske Roman vierzehn Jahre auf dem Index gestanden und offen nur in der „gereinigten Ausgabe“ von 1573 zirkulieren durfte, war auch noch frisch. Quevedo hatte dagegen die Zensur nicht zu fürchten, da sein Roman lange Jahre nur im Manuskript verbreitet war; als er endlich 1626 gedruckt wurde, war der Schelmenroman eine längst eingeführte poetische Gattung, die als solche nicht mehr die Deckung von faustdick aufgetragener Moral brauchte. Dafs der *Buscón*, eben weil ihm diese äufserliche Moral fehlt, lesbarer ist als der *Guzmán*, ist natürlich richtig, aber die Frage, ob das Hauptgewicht auf der Schilderung des Helden oder der satirischen Sittenmalerei beruht, wird durch Vorhandensein oder Fehlen solcher Abschweifungen nicht berührt. Auch Juan de Lunas Lazarillofortsetzung wird nicht als Beweis für Chandlers Theorie gelten können, eher schon Espinels *Marcos de Obregon*. Der ist aber, wie Chandler selbst zugibt (p. 297), zunächst Autobiographie; er wird von manchen (cf. Baist im *Grundriß der romanischen Philologie* II, 2, 461) gar nicht zu den Schelmenromanen gerechnet: auf ihn wird man sich also kaum berufen können, wenn man von Wandlungen innerhalb des Genres redet. Es bleiben nun noch die Romane Salas Barbadillos und Castillo Solórzanos übrig, und auf des ersten *La Hyia de Celestina*, des zweiten *La Garduña de Sevilla* mag nach der Analyse wohl Chandlers Theorie zutreffen, obwohl er von der *Garduña* selbst sagt „*no study of character as such is present nor any strong unity of plot*“. Aber das sind nur zwei Romane, auf die allein hin man nicht wohl von einer höheren Form des pikaresken Typus sprechen wird, um so mehr da zwei andere Romane Castillo Solórzanos: *Teresa* und *El bachiller Trapaza*, im wesentlichen Wiederholung der alten Form sind, in Solórzanos *Las harpías en Madrid* und in Barbadillos *El necio bien afortunado* sich aber schon die Auflösung des Schelmenromans zeigt; im letzten ist das pikareske Element nur noch Episode einer Novelle, das erste Buch entbehrt, wie Chandler selbst sagt, gänzlich der pikaresken Form.

Wird man so zwar Bedenken tragen, Chandlers Konstruktion der Entwicklung des Schelmenromans anzunehmen, so soll deshalb nicht weniger herzlich anerkannt werden, was er für die Kenntnis seiner Geschichte

geleistet hat. Nur zwei Beispiele seien hier noch angeführt, um zu zeigen, wie Chandlers Buch unser Wissen über den Schelmenroman erweitert und vertieft. Noch Baist a. a. O. war im Unklaren, wohin *La desordenada codicia* und ein in mehreren Handschriften der Madrider Nationalbibliothek erhaltener *Gabriel Epinosa pastelero de Madrid* zu rechnen sei. Jetzt wissen wir, daſs das erste Werk ein echter Schelmenroman, das zweite (so folgt aus S. 39) ein Pamphlet gegen einen der falschen Sebastiane ist. — Der deutsche Vorläufer Chandlers, Schultheiss, muſste sich in seinem in Virchows und Wattenbachs Sammlung erschienenen Vortrage *Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen* (1893) damit begnügen, die Hauptvertreter unserer Gattung einfach aufzuzählen und ästhetisch zu charakterisieren, jetzt liegt eine litterarhistorische Behandlung des Gebietes vor: an die Stelle der Aufzählung ist die Entwicklung getreten, und wenn Chandler da des Guten wohl etwas zu viel getan hat, so ist ihm nichts desto weniger gelungen in vielen Einzelheiten die Fäden nachzuweisen, die die einzelnen Vertreter des Schelmenromans miteinander verknüpfen. Gerade unter den als *crude forms* behandelten zeigt er glücklich, wie da jedes Werk (von bloſsen Nachahmungen abgesehen) bei aller Familienähnlichkeit durch Aufnahme neuer und Weglassung alter Motive seinen Vorgängern gegenüber seine Selbständigkeit wahrt. Während das Romanschema des *Guzmán* die Erfahrungen des *pícaro* als Diener sind, tritt in der *Pícara Justina* das Dienen zurück, die Heldin ist Gaunerin sans phrase und stammt auch schon aus einer Gaunerfamilie. Die nächste Stufe wäre dann der reine Diebsroman, der durch *La desordenada codicia* vertreten wird. — Eine andere Entwicklung führt von der einfachen autobiographischen Erzählung der ersten Romane über den bruchstückartigen Bericht, den Espinels *Marcos de Obregon* von seinen Schicksalen einem Eremiten gibt, einerseits zu der vollständigen Dialogisierung des ganzen Romans, wie sie im *Alonso mozo de muchos amos* vorliegt, andererseits zu dem Kunstgriff die pikareske Laufbahn des Helden als Episode im Laufe der Erzählung mitzuteilen (so bei Barbadillo).

Die pikareske Schilderung des Lebens beschränkte sich nicht auf den Roman; von der Verbreitung dieser litterarischen Strömung gibt Kap. VI: *Imperfect and allied forms* eine Idee, während Kap. VII: *Decadence of the picaresque novel* zeigt, wie der realistische Schelmenroman zwar durch die Ungunst der Mode verdrängt wurde, aber doch seine Spuren in der erzählenden Litteratur hinterlieſs und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sogar in Francisco Santos noch einen verspäteten Vertreter fand; mit der Analyse seines *Periquillo él de las gallineras*, des letzten spanischen Schelmenromans, schlieſst das Buch, mit dem der Verfasser sich Anspruch auf den Dank aller Freunde der spanischen Litteratur erworben hat. Möge der zweite Teil, den er in Aussicht stellt nicht mehr lange auf sich warten lassen; vollständig würde das Werk einer der interessantesten Beiträge zur vergleichenden Litteraturgeschichte sein, die wir besäſsen.

Schöneberg. Dr. A. Ludwig.

PAUL HOLZHAUSEN, *Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung*. Frankfurt a. M. 1902. — *Heine und Napoleon*. Frankfurt a. M. 1903. — *HERMANN GAEHTGENS ZU YSENTORFF*, *Napoleon I. im deutschen Drama*. Frankfurt a. M. 1903.

Gegenüber der durch die teutschtümelnde Richtung beförderten und ins Volk gebrachten Auffassung des grofsen Korsen als eines Abschaums von moralischer Verworfenheit, der sogar Männer wie Immermann und Grillparzer sich zunächst nicht entziehen konnten, bis sie sich zu gröfserer Auffassung bekehrten, hat neuerdings, hauptsächlich im Gegensatz zu Treitschke, der noch unter dem Bann jener national-einseitigen und chauvinistischen Betrachtungsweise steht, eine objektiv gerechtere Würdigung von Napoleons Wesen und Werk als eines historischen Phänomens platzgegriffen, die sich auf einen universal-historischen Standpunkt zu erheben sucht und, indem sie Verfehlungen wie Nachgiebigkeit im Fall Enghien unbefangen zugibt, die Notwendigkeit und fatalistische Bestimmtheit von Napoleons Auftreten als eines Faktors in der Entwickelung der modernen Staaten aufzuzeigen bemüht ist. Die ersten Ansätze dazu liegen in der Stimmung, die seit der immer als dunkler Punkt auf dem Konto der Gegner haften bleibenden Gefangennehmung bei den Stimmführern des europäischen Areopags sich durchsetzte und einen ersten Höhepunkt erreichte bei der Nachricht von dem frühen Tode des Gefangenen im Jahre 1821. In dem Buche *Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung* gibt der in dem erwähnten antitreitschkeschen Lager besonders rührige Paul Holzhausen eine Übersicht über die Stimmen, die sich wie in der französischen, englischen, italienischen und russischen (Puschkin, Lermontow), so auch in der deutschen Dichtung und Tageslitteratur erhoben. Es zeigt sich, dafs schon damals gegenüber englischer Gehässigkeit und französischer Parteiverblendung die Mehrzahl der mafsgebenden deutschen Schriftsteller vor der Tragik von Napoleons Ende sich beugten und über dem, was der Gewaltige unserem Vaterland angetan, die Anerkennung des Geisteshelden nicht vergafsen. Alle die einer ruhig abwägenden Beurteilung sich Befleifsigenden werden immer wieder auf den Vorgang Goethes und Heines sich stützen können und müssen; während das Verhältnis des ersteren zu dem Kaiser von Andreas Fischer im Zusammenhang dargestellt ist, geht Holzhausen der Entwickelung von Heines Napoleonkultus mit sorgfältiger Beachtung von Milieu- und Erziehungseinflüssen nach in dem Buche *Heine und Napoleon*: die Berührung zweier solch entgegengesetzter Pole, wie sie der Held der Tat und der Meister des allzeit aktuellen Wortes darstellen, löst blendende Geistesfunken aus, und es ist dem ewig seinen Standpunkt neu suchenden problematischen Wesen des sensitiven Poeten nur gemäfs, wenn sein Urteil über Napoleon eine Reihe von Phasen durchläuft, um nach dithyrambischem Überschwang und einer Periode kühler Anerkennung zuletzt noch wieder tragisches Mitleid voll zu Worte kommen zu lassen (Beschreibung der Heimbringung von Napoleons Leiche im Kap. VIII von *Deutschland. Ein Wintermärchen*). In demselben Verhältnis, in dem man zu einer ruhigeren Würdigung des Kaisers vor-

schreitet, wird man über das Verhalten Englands gegen die napoleonische Politik und gegen Napoleons Persönlichkeit einen anderen Standpunkt gewinnen, und Holzhausen hat gerade zu dieser Frage eine Reihe von Belegen beigebracht, die wieder Heines Stellungsnahme gegen die Briten rechtfertigen. — Aber schon zu einer viel früheren Zeit als jener, wo schliefslich jeder gezwungen war, zu dem Manne von unbestrittener Bedeutung Stellung zu nehmen, hat der Aufstrebende auch in Deutschland die Meinungen herausgefordert, und wie die Begründung der Republik gar verschiedener Beurteilung begegnet war (Wielands, Herders, Schillers, Goethes Stellung zur Revolution), so hat auch der Erste Konsul lebhaftes Für und Wider der Urteile hervorgerufen. In seiner etwas älteren Schrift *Der erste Konsul Bonaparte und seine deutschen Besucher* (Bonn 1900) gibt Holzhausen eine Reihe von Wertungen wieder, die das Wesen des in seinen Zielen damals noch rätselhaften Mannes bei solchen fand, welche Gelegenheit hatten, ihn in der Nähe zu beobachten. Der litterarische Niederschlag dieser Urteile bildet die erste Schicht des litterarischen Gesamtthemas, das man Napoleon im deutschen Schrifttum überschreiben könnte. Wenn Schiller auch nicht, von seinem Freibrief als Sieur Gille Gebrauch machend, persönlich nach Frankreich kam, das ihn mit einer Fülle von litterarischen Anregungen (Rousseau, Montesquieu, Diderot, Bossuet) überschüttet hatte, so widmete er doch der politischen Entwicklung des Nachbarlandes sein regstes Interesse, und man hat behaupten können, dafs ihm Napoleon für den Wallenstein gesessen habe, wie man das recht geschmacklos und in falscher Interpretationsklügelei ja auch für Uhlands ganz geschichtslose Ballade *Des Sängers Fluch* versucht hat. In einer Artikelreihe, die als Vignette neben den gröfseren Publikationen in Buchform einhergeht[1]), hat Holzhausen auch zu diesem Problem Stellung genommen und kommt zu dem Ergebnis, dafs der Dichter zu dem Zeitpunkt, da er den Wallenstein konzipierte, unmöglich, auch wenn man seine divinatorische Kraft noch so hoch anschlägt, schon die historische Entwicklung des Kaisers so weit übersehen konnte, um ihn bei der Schilderung des allerdings kongenialen Condottiere aus dem 17. Jahrhundert im Auge gehabt zu haben und hinter dem Bilde des skrupellosen Realisten von einst den aktuellen Länderschacherer und eine Welt in Atem haltenden Soldatenkaiser nach rückwärts zu projizieren, wie das allerdings der Manier des Verfassers der *Räuber* entsprochen hätte.

Zu den verschiedenen Darstellungen Holzhausens, die so in ihrer Gesamtheit eine Geschichte des Napoleonmotivs in der deutschen Dichtung darstellen, und denen sich in dem allernächstens erscheinenden Werke *Lord und Imperator, Napoleon in Byrons Lebenswerke* ein Seitenstück aus der englischen Litteraturgeschichte anreihen wird, bildet eine willkommene Ergänzung für das Drama das im vorigen Jahr erschienene Buch von Hermann Gaehtgens zu Ysentorff *Napoleon I. im deutschen Drama.* Während Holzhausen die wissenschaftliche Registrierung und

[1]) *Inwieweit spiegeln sich in Schillers Wallenstein zeitgenössische Personen und Ereignisse wieder?* Allg. Zeitung, 1900, No. 233, 2. Beilage.

Würdigung der journalistischen und episch-lyrischen deutschen Napoleonlitteratur angebahnt hat, beschränkt Gaehtgens sich auf die Darlegung des Niederschlags von Napoleons Persönlichkeit und Werk im deutschen Drama. Die zur Besprechung kommenden Dramen werden einzeln analysiert und in Gruppen nach Kategorien zusammengefafst, so dafs sich ein Überblick über die verschiedene Art der Behandlungsweise ergibt: bald ist der Kaiser mehr blofs episodisch verwertet, bald wird in dramatisierter Geschichte ein Gesamtbild seines Wirkens zu geben versucht; die Tendenz wie die Auffassung ist unendlich verschieden, von der blofsen Einführung als Lustspielfigur an bis zu der dämonisch-fatalistischen eines Richard Vofs (*Wehe den Besiegten*); der Anteil Kotzebues, der eine Anzahl aktuell-tendenziöser dramatischer Pamphlete verfafst hat, in denen der Sturz des Gewaltigen im Stil der Farce verhöhnt wird, **Rückerts**, der eine Trilogie von satirischen Stücken in aristophanischer Weise geplant, aber nur die beiden ersten vollendet hat, Geibels, der nur mit einem Gelegenheitsstück zum Geburtstag des Freih. Karl von der Malsburg-Escheberg vertreten ist, Grillparzers, der ein Helena-Drama mit dem seltsamen Titel *Die drei Krebse von St. Helena* (durch den Magenkrebs des Gefangenen veranlafst?) plante, wird beleuchtet, und all das gibt eine interessante Vorgeschichte zu der neueren dramatischen Napoleonlitteratur in Deutschland, in der Grabbes und Bleibtreus Gestaltungen des gigantischen Stoffes sich weit überragend herausheben. Das Ergebnis der Untersuchung ist, dafs höchstens diese beiden, und auch sie nur annähernd, die Forderungen erfüllt haben, die man an ein Napoleondrama stellen mufs; das Ideal eines solchen sieht der Verfasser auch in ihren Werken, so kraftvoll dramatisch Grabbe auch in Einzelheiten ist, und so heifs Bleibtreu in immer neuem Anlauf mit dem Stoff gerungen hat, noch nicht erfüllt, und es bleibt demnach vorerst noch immer Heines Wort, das er schon 1839 aussprach, ein Postulat und eine Prophezeihung: „— — Es ist die Göttin der Tragödie, welche diese hohe Gestalt als rechtmäfsiges Eigentum in Anspruch nimmt. Ist es doch, als habe jene Fortuna, die sein Leben so sonderbar lenkte, ihn zu einem ganz besonderen Geschenk für ihre Kousine Melpomene bestimmt. Die Tragödiendichter aller Zeiten werden die Schicksale dieses Mannes in Versen und in Prosa verherrlichen.“ Indem Holzhausen die Erfüllung dieser Vorhersagung als erst kaum eingeleitet betrachtet, hofft er, wie er zum Schlufs seines *Heine und Napoleon* ausspricht, auf den Napoleondichter der Zukunft, dem es gelingt, aus Cäsars Taten und Charakter mit goldenem Hammer die Wallensteintrilogie des zwanzigsten Jahrhunderts zu schmieden.

Solingen. Hans Hofmann.

An English Garner. A Reissue in 12 volumes of *Professor ARBER'S Ingatherings from English History and Literature.* Vol. I. II. *Elizabethan Sonnets,* newly arranged and indexed with an *Introduction* by *SIDNEY LEE.* Westminster, Archibald Constable and Co., 1904. CX und 316, VI und 448 S. — 4 sh. *net* der Band.

Professor Edward Arber, der in den *English Reprints*, der *Scholar's Library*, dem *English Garner* und den *British Anthologies* so viele seltene oder schwer erreichbare englische Litteraturdenkmäler bequem zugänglich gemacht und sich dadurch den gröfsten Anspruch auf den Dank aller Freunde der englischen Literatur erworben hat, hat die Freude, nach den *English Reprints* nun auch das *English Garner* in einer neuen Auflage erscheinen zu sehen. Der verdiente Gelehrte ist jedoch anderweitig beschäftigt — er gibt als Fortsetzung zu den *Stationers' Registers* die englischen Buchhändlerankündigungen (*The Term Catalogues*) von 1668 bis 1709 heraus —, daher mufste die Besorgung der neuen Auflage anderen Händen überlassen werden. Das veranlafste auch eine andere Anordnung des Materials. Arber war es vor allem darum zu tun, die einzelnen Bände für Leser verschiedener Richtung anziehend zu gestalten, weshalb er auf Mannigfaltigkeit des Inhalts bedacht war, Gedichte, Flugschriften und Abhandlungen, litterarhistorisch und kulturhistorisch Interessantes bunt durcheinander mischte. In der neuen Ausgabe soll das Gleichartige vereinigt und durch Ergänzung des alten Materials durch neues dem Inhalt der einzelnen Bände eine gewisse Abrundung gegeben und aufserdem in besonderen Einleitungen über die Bedeutung der einzelnen Stücke Rechenschaft abgelegt werden. Statt der ursprünglichen acht sind es nun zwölf Bände geworden. Es ist nicht zu bezweifeln, dafs in dieser neuen Ausgabe die Sammlung an Wert und Brauchbarkeit noch wesentlich gewinnen wird, namentlich wenn, wie wir Grund zu hoffen haben, die folgenden Bände sich auf der Höhe dieser beiden ersten halten werden.

Lee bietet uns zwar nicht die gesamte Elisabethinische Sonettendichtung, aber alles, was einigermafsen wichtig ist. Die vier Bändchen der *Elisabethan Sonnet-Cycles* von Martha Foote Crow (1898) haben nur die *Caelica* von Fulke Greville vor unserer Ausgabe voraus, während diese zehn dort nicht vertretene kleinere und gröfsere Sonettencylen enthält. Einen besonderen Vorzug erhält sie aber vor allem durch die gelehrte und kenntnisreiche Einleitung Lees. Lee hatte schon in seinem *Life of W. Shakespeare* den Nachweis geführt, dafs in der englischen Sonettendichtung zur Zeit Shakespeares weit mehr Konventionelles und von früheren, namentlich italienischen und französischen Dichtern Entlehntes enthalten sei als gemeinhin angenommen werde, und dafs daher nur mit äufserster Vorsicht eine biographische Deutung von Sonetten versucht werden dürfe. Man hat seine Aufstellungen vielfach bemängelt, er bringt daher neue Beweise für ihre Richtigkeit bei, und wir wollen gleich vorausnehmen, dafs sie überzeugend sind.

Lees Abhandlung ist in der Hauptsache eine Untersuchung der fremdländischen Einflüsse auf die englische Sonettendichtung und auch auf andere Zweige der damaligen englischen Lyrik. Nach einem Rückblick auf Petrarka und das Wesen seiner Dichtung und auf die italienischen und französischen Petrarkisten, deren lebhafte Tätigkeit mit den mittleren Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts einsetzt und die alle in den Spuren des Meisters wandeln, wendet sich Lee den Engländern zu. Bemerkenswert ist hier, dafs der von Wyatt und

Surrey ausgegangene Anstofs nur eine geringe Wirkung hatte und dafs es eines neuen Anstofses von der gleichzeitigen französischen und italienischen Dichtung des sechzehnten Jahrhunderts bedurfte, um dem Sonett im England der Elisabeth eine lebhafte Pflege zu verschaffen. Und zwar kam diese Anregung hauptsächlich von den Franzosen, doch blieb sie nicht allein, denn zugleich ward auch Petrarka wieder wirksam. Die Gröfseren, wie Sidney, Watson und Spenser, gingen auf diesen selber zurück, ohne die Schriften der französischen Plejade zu vernachlässigen, während die Menge der Sonettisten ihre Aufmerksamkeit auf die zeitgenössischen Franzosen konzentrierte und ihre Kenntnis Petrarkas und seiner Nachfolger aus den Bearbeitungen ihrer Gedichte durch die Franzosen empfing. Das weist der Verf. nun im einzelnen nach. Allerdings, hebt er hervor, wird durch diese Anlehnung das lebhafte natürliche Feuer nicht immer gedämpft. „Aber echte Originalität des Gedankens und Ausdrucks war selten. In der Tat erweisen sich einzelne Elisabethinische Sonettisten, deren litterarische Moral oder deren Anspruch auf den Ruhm dichterischer Erfindungskraft bisher noch nicht bezweifelt worden ist, bei einer Vergleichung ihrer Dichtungen mit denen fremder Autoren als blofse wörtliche Übersetzer und sinken beinahe auf das Niveau litterarischer Diebe herab.“ (p. XXXIV.) Wichtig sind Lees Ausführungen besonders über Watson, Daniel und Lodge, der ein besonders starker Aneigner war. Für Spenser glaubt Lee bewiesen zu haben, dafs er auch in seiner Reife noch „das Sonett als ein dichterisches Instrument betrachtete, um darauf in seiner Muttersprache zu wiederholen, was er als die schönsten und ernstesten Beispiele von dichterischem Gefühl und Ausdruck in Italien und Frankreich betrachtete.“ (p. XCIX.)

Für Shakespeare, dessen Sonette mit Recht fehlen durfte, haben vor allem Bedeutung die Bemerkungen über Barnabe Barnes, in dem ja Lee schon früher den dichterischen Nebenbuhler in Shakespeares Sonetten erkennen wollte, und die über den Rückgang der Sonettistenbewegung von 1595 ab, wo die Parodie einsetzt, die auch einmal auf Shakespeare selber hinzuzielen scheint. Man wird also wohl auch dessen Sonette früher setzen müssen — ganz abgesehen davon, dafs die gesteigerte Tätigkeit des Dramatikers um die Wende des Jahrhunderts keinen Raum für eine solche auf einem andern Gebiete zu lassen scheint —, womit einem neuerdings liebevoll ausgesponnenen Roman wieder eine Stütze entzogen würde.

Lees Arbeit. die von einer sehr ausgelehnten Belesenheit in französischer und italienischer Litteratur zeugt, darf von niemand übersehen werden, der sich mit dem englischen Sonett zur Zeit der Elisabeth, und namentlich mit dessen bedeutendsten Vertreter, Shakespeare, beschäftigt.

Wetz.

Zeitschrift

für

vergleichende Litteraturgeschichte

Herausgegeben

von

Prof. Dr. **W. Wetz** und Prof. Dr. **J. Collin**

o. Prof. a. d. Universität Freiburg i. B. a. o. Prof. a. d. Universität Giessen

---

Neue Folge. — Band XVI.



BERLIN 1906

VERLAG VON EMIL FELBER

Inhalt.

Abhandlungen.

Vermischtes.

Besprechungen.



Abhandlungen.

Zur Biographie des Cervantes.

Von

A. Ludwig.

Über keinen der grossen spanischen Dichter ist zu allen Zeiten das Urteil in Deutschland so einstimmig gewesen wie über Cervantes, bei keinem haben Übersetzer, Bearbeiter und Kritiker so mit einander gewetteifert, um die Kenntnis seiner Werke zu verbreiten. Wen sollte auch nicht das Problem des *Don Quijote* fesseln, das so uralt und doch stets so neu ist, weil es von jedem einzelnen immer wieder gelöst werden muss, der Ausgleich zwischen Ideal und Wirklichkeit! Dass Cervantes dies tiefe Problem humoristisch behandelte, brachte ihn unserm Empfinden noch näher, und die Form, die bei andern Erzeugnissen der spanischen Literatur so fremdartig wirkte, war hier ja die altgewohnte Prosaform der epischen Erzählung. — Das Interesse an den Werken eines Dichters ruft die Frage nach seinen Lebensschicksalen hervor; die Anteilnahme, welche die des Cervantes in Deutschland gefunden haben, entspricht nun aber merkwürdigerweise wenig seinem Ruhm und seiner Beliebtheit. Mag sein, dass der Reiz des Geheimnisses fehlt, das Shakespeare umgibt: seine Persönlichkeit verschwindet nicht so geheimnisvoll hinter seinen Werken, er ist mit Andeutungen über seine Erfahrungen und seine persönlichen Ansichten von Welt und Leben nicht gerade sparsam, und so mag es denn kommen, dass man sich in Deutschland meist mit dem begnügt hat, was auf der Hand lag und — sehr im Gegensatz zu unserem Verhalten zu anderen Dichtern — über seinen Werken seine Person etwas vernachlässigt hat. Nur eine selbständige Biographie ist erschienen (von Reinhold Baumstark, *Cervantes. Ein spanisches Dichterleben.* Freiburg im Breisgau 1875); sie fand so wenig Verbreitung, dass nicht einmal die Königliche Bibliothek von

Berlin ein Exemplar besitzt; Schacks biographischer Versuch ist in der *Geschichte der dramatischen Literatur in Spanien* vergraben und nun bald sechzig Jahre alt. Die Übersetzungen des *Don Quijote* schicken teils nur einige flüchtige biographische Bemerkungen voraus, teils drucken sie Viardots 1836 entstandene *Vie de Cervantes* ab. Die neueste Veröffentlichung, die in der von Paul Remer herausgegebenen Sammlung *Die Dichtung* erschienene „Monographie" *Cervantes* von Scheerbart ist eine, um ein mildes Wort zu gebrauchen, bizarre Phantasie, die ihren Verfasser charakterisieren mag, nimmermehr aber den Dichter.

All diese deutschen Berichte über des Cervantes Leben stützen sich — abgesehen von des Dichters eigenen Andeutungen — mittelbar oder unmittelbar auf die grosse Biographie Navarretes, die 1819 erschien, ein Wunderwerk treuen Fleisses und unverdrossenen Spürsinnes, wenig anlockend in seiner äusseren Form, aber für alle Zeiten die feste Grundlage für die biographische Forschung. So sehr man sich hüten muss, die Bedeutung, die dies Buch auch noch für uns hat, zu unterschätzen, so darf man doch auch nicht übersehen, dass seit seinem Erscheinen in Spanien eine reiche Arbeit geleistet ist, die viel Neues gebracht, manches von Navarrete unbezweifelt gelassene Alte aber beseitigt hat. Ausserhalb Deutschlands blieben die Ergebnisse dieser Forschungen auch nicht unbeachtet: es sei hier nur auf das schöne Buch des Engländers Fitzmaurice-Kelly hingewiesen, das im Jahr 1892 als die Biographie des Cervantes erscheinen mochte. Seitdem hat nun aber gerade die spanische archivalische Forschung sehr reiche Ergebnisse geliefert: eine ganze Reihe von Aktenstücken ist gefunden worden, die sich auf Cervantes oder seine Familie beziehen und auf manche Perioden seines Lebens ganz neues Licht werfen. Von all dem ist bis jetzt nach Deutschland kaum etwas in weitere Kreise gedrungen: ein Blick in die neueste Auflage unserer Konversationslexika, die ja doch den jeweiligen Stand des Wissens repräsentieren sollen, zeigt nach dem Text den Hinweis auf die neuesten Quellen, in dem Text so alte, längst widerlegte Irrtümer, wie ein Studium unseres Dichters in Salamanca.

Zum Teil liegt das allerdings auch an der Art der spanischen Publikationen, die eine Lektüre in mehr als einer Beziehung erschwert. Zunächst ist manches schwer zugänglich: Maríns Vortrag *Cervantes estudió en Sevilla* (1900) ist in deutschen Bibliotheken nicht aufzutreiben und im Buchhandel nicht zu haben. Wer wird in einem Buche, das die für die Allgemeinheit gerade nicht aufregende Frage behandelt, ob Cervantes eine Antipathie gegen die Basken gehabt habe oder nicht, (Apraiz,

Cervantes vascófilo. Victoria 1899) nach Nachrichten über sein Leben suchen wollen? Die wichtigste aller Veröffentlichungen aber, die von Pérez Pastor 1897 und 1902 herausgegebenen zwei Bände *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos* schrecken durch ihren Umfang (es sind im ganzen etwas über tausend Seiten) und ihre Form, die fast ungekürzte, Wichtiges und Unwichtiges unterschiedslos behandelnde Wiedergabe von allerlei Urkunden, den Leser ab. Wenn aber die Schale zu wünschen übrig lässt, so verlohnt der Kern doch die gehabte Mühe, und deshalb sei hier der Versuch gemacht, die Resultate des Studiums dieser spanischen Veröffentlichungen dem deutschen Publikum darzubieten.

Von der Jugend unseres Dichters war bis jetzt so gut wie nichts bekannt, als dass er am 9. Oktober 1547 in der Kirche Santa María la Mayor zu Alcalá de Henares getauft wurde, im Jahre 1568 mehrere Trauergedichte auf den Tod der Königin Isabella, der Stiefmutter des Don Carlos, verfasste, die im folgenden Jahr der gelehrte Juan López de Hoyos in seiner *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito, y suntuosas exequias fúnebres de la serenísima Reina de España* . . . . als das Werk seines „*caro y amado discípulo*" veröffentlichte, dass aber der jugendliche Poet damals schon im Gefolge des päpstlichen Legaten Giulio Acquaviva Spanien verlassen und sich nach Rom begeben hatte. Aus diesen mageren Daten folgerte man, dass unser Dichter seine Jugend wahrscheinlich in Alcalá verlebt habe und dann zu einer nicht näher zu bestimmenden Zeit nach Madrid gekommen sei, wo er sich das, was er an gelehrter Bildung besass, erworben habe. In Wirklichkeit war Alcalá nicht ausschliesslich die Heimat seiner Knabenjahre; zwar wurde dort am 23. Juni 1550 noch sein jüngerer Bruder und späterer Leidensgenosse Rodrigo getauft, aber nicht allzulange nach diesem Jahr muss die Familie Cervantes Alcalá verlassen haben. Der Vater unseres Dichters war, wie Marín gezeigt hat (seinen Aufsatz habe ich leider aus den oben angegebenen Gründen nicht selbst einsehen können; ich zitiere nach Pastors Inhaltsangaben) *cirujano,* Wundarzt, und da mag allerdings in Alcalá mit seiner altberühmten Medizinerfakultät nicht der beste Wirkungskreis für ihn gewesen sein. Jedenfalls sind seine beiden jüngsten Kinder Magdalena, die bisher in den Biographien als Magdalena de Sotomayor eine recht geheimnisvolle Rolle spielte und erst jetzt unumstösslich als legitime Schwester des Dichters erkannt ist, und Juan, von dessen Vorhandensein man überhaupt nichts wusste, nicht mehr in Alcalá zur Welt gekommen. Magdalena ist vielmehr laut Angabe ihres Testaments (Pastor II 285 ff.) in Valladolid geboren und zwar wahrscheinlich um 1555, da sie nach Ur-

kunden aus dem Jahre 1575 (a. a. O. I 18 ff.) älter als achtzehn (pag. 23 als sechzehn) und jünger als fünfundzwanzig Jahre war. Wie lange die Familie in Valladolid blieb, ist unbekannt, Anfang der sechziger Jahre scheint sie sich aber in Madrid aufgehalten zu haben. Das Zeugnis dieses Aufenthaltes ist ein merkwürdiges Dokument, das Pastor a. a. O. II 11 ff. abdruckt, eine Art Sittenzeugnis, das wohl dem jungen Miguel für sein Fortkommen in Italien nötig war, nur dass nicht dem Dichter selbst, sondern seinen Vorfahren ihr Wohlverhalten rechtskräftig bescheinigt wird. Vor dem Stadtgericht zu Madrid erklärt am 22. Dezember 1569 nämlich des Dichters Vater und lässt seine Aussage durch drei Zeugen bestätigen, dass Miguel de Cervantes sein legitimer Sohn sei und dass weder er, der Vater, noch die Mutter, noch die beiderseitigen Ahnen Mauren, Juden oder Ketzer seien oder gewesen seien, noch sich irgend eines unehrenhaften Vergehens schuldig gemacht hätten. Alle drei Zeugen sind Madrider, zwei von ihnen erklären, die Familie seit etwa acht Jahren zu kennen, woraus sich dann der obige Schluss ergibt. Wie lange dieser Madrider Aufenthalt dauerte, ist wieder unbekannt, nur ist durch Marín festgestellt, dass in den Jahren 1564 und 1565 Sevilla der Wohnort der Eltern des Dichters war; das Jahr 1566 zeigt sie uns, diesmal zum dauernden Aufenthalte wieder in Madrid, wo ihre Anwesenheit seit dem Dezember durch Urkunden (a. a. O. II 1 ff.) bewiesen wird. Unser Dichter aber hat den Grund zu seiner Bildung wohl zur Zeit des ersten Madrider Aufenthalts in dem *estudio*, der Lateinschule der Stadt, gelegt, dann hat er (siehe Marín) die entsprechende Anstalt in Sevilla besucht und dürfte dann endlich 1567 und 1568 wieder Schüler des Madrider *estudio* gewesen sein, wo aber nur im letzten Jahre Juan de Hoyos sein Lehrer war, denn erst am 29. Januar 1568 (II 355) wurde der als Nachfolger eines Licentiaten Francisco del Bayo berufen.

Wenn die neuentdeckten Urkunden uns in den Stand setzten, das Leben unseres Dichters in grossen Zügen bis zum einundzwanzigsten Jahr zu verfolgen, so schweigen sie, über seine Person wenigstens, in den nächsten zwölf Jahren gänzlich. Allerdings sind diese zwölf Jahre, die Zeit der Feldzüge des Cervantes und seiner Gefangenschaft in Algier, die Periode, über die wir durch ihn selbst, durch zeitgenössische Berichte und einzelne schon von Navarrete herausgegebene Urkunden am genauesten unterrichtet sind, immerhin wären noch gar manche Fragen zu lösen. So hat Morán schon 1863 eine Urkunde veröffentlicht (datiert vom 15. September 1569) die einen Verhaftsbefehl gegen einen *Myguel de Zerbantes* enthält: wegen unerlaubten Waffengebrauchs „*prozesado . . . . sobre*

aber dado ciertas heridas en esta corte á Antonio de Sigura" ist er zum Verlust der rechten Hand und zu zehnjähriger Verbannung verurteilt. Ob unser Dichter mit diesem Myguel identisch ist, welches sonst der Grund zu seinem Entschluss die Heimat zu verlassen war, was ihn nach verhältnismässig kurzer Zeit aus dem Dienste des Kardinals trieb: all das bleibt nach wie vor dunkel.

Neues Licht fällt erst wieder auf die Vorgänge beim Loskauf des Cervantes durch die Veröffentlichung des notariell beglaubigten Berichtes, den der von dem Dichter hochverehrte Pater Juan Gil, ein Mitglied des sich der Befreiung der christlichen Sklaven widmenden Redemptoristenordens, unterm 5. März 1581 (I 74 ff.) gibt. Dass Cervantes losgekauft und so Spanien sein grösster Dichter erhalten blieb, hing an einem Faden. Der Geistliche verhandelte mit dem sogenannten König von Algier, Hassan, dessen dreijährige Amtsperiode abgelaufen und der daher im Begriff war mit allen seinen Sklaven nach Konstantinopel abzureisen, wegen Loskaufs eines Don Jerónimo de Palafox. Die Verhandlungen zerschlugen sich, da der Dey für seinen adligen Gefangenen durchaus tausend Goldtaler Lösegeld haben wollte, während der Mönch überhaupt nur noch fünfhundert vorrätig hatte. Da der Dey auf seiner Forderung bestand, wurde schliesslich Cervantes, der ursprünglich gar nicht in Frage gekommen war, für die fünfhundert *escudos de oro* losgekauft. Wäre Hassan weniger hartnäckig gewesen, so ist kein Zweifel, dass Cervantes in den Sklavenhäusern Konstantinopels verschwunden wäre. — Der Loskauf fand am 19. September 1580 statt (I 249), am 12. Oktober unterzeichnete unser Dichter noch in Algier als Zeuge das Protokoll über den Loskauf eines Gefangenen, am 24. Oktober hat er dann, wie Pastor (I 250) durch Auszüge aus den vom Redemptoristenorden geführten Büchern wenigstens sehr wahrscheinlich macht, die Heimreise angetreten. Die losgekauften Sklaven verliessen Algier gewöhnlich in grösseren oder kleineren Trupps unter Leitung eines Geistlichen. Cervantes landete mit fünf andern, von denen drei dem Namen nach bekannt sind, in Denia, das damals der gewöhnliche Landungsort der Gefangenentransporte war. Von dort begab sich der Zug zu Fuss — nur dem geistlichen Führer wurde ein Maultier gestellt — nach Valencia, wo sich die Zentralstelle der Redemptoristen befand. In feierlicher Prozession zogen die Befreiten unter Geleit der in Valencia ansässigen Ordensmitglieder bei Pauken- und Trompetenklang barhäuptig durch die Strassen bis zur Hauptkirche, wo sie die Messe und eine Predigt hörten. Dann pflegte ein Bericht mit den Namen der Losgekauften gedruckt und in ganz Spanien verbreitet zu werden, um die Familien der Befreiten zu benach-

richtigen; endlich erhielt ein jeder noch ein Loskaufspatent und vielleicht eine Wegzehrung aus den bei Gelegenheit der Prozession gespendeten Almosen und war dann entlassen. Das war nach Pastor der gewöhnliche Hergang, und bei Cervantes wird es wohl nicht anders gewesen sein; nur zog sich sein Aufenthalt in Valencia etwas in die Länge (bis Ende November). Der Redemptoristenorden hatte aus eigenen Mitteln einen beträchtlichen Zuschuss zu der von der Familie des Dichters aufgebrachten Loskaufsumme geben müssen; zu dieser Schuld kam noch nach der gerichtlichen Aussage eines ehemaligen Mitgefangenen (I 66) eine zweite von über tausend Realen, die ihm christliche in Algier Handel treibende Kaufleute geliehen hatten „für seinen Leibesunterhalt und für andere Bedürfnisse während der Gefangenschaft, weil der Maure, der ihn gefangen hielt, ihm während der ganzen Zeit, da er gefangen war, nichts zu essen gab“ (*para comer y otras cosas para pasar su cautiverio, porque el moro que le tenia cautivo no le daba de comer en todo el tiempo que fue cautivo . . .*). Die Ordnung dieser Geldverhältnisse mag seine Abreise verzögert haben. Jedenfalls erschien am 1. Dezember (I 60) 1580 der Vater Cervantes vor dem Madrider Stadtgericht, um protokollarisch durch die Aussage mehrerer Zeugen feststellen zu lassen, dass sein Sohn Miguel, der in Algier gefangen gewesen, nun für fünfhundert Goldtaler losgekauft worden sei und sich in Valencia befinde. Siebzehn Tage später ist Cervantes in Madrid angelangt, denn er erscheint am 18. Dezember selbst vor dem Stadtgericht, zu demselben Zwecke wie sein Vater: beide wollten wohl versuchen, auf Grund dieser gerichtlichen Bescheinigung etwa aus der Staatskasse eine Beihilfe zu den Kosten des Loskaufs zu erlangen.

Für das Schweigen unserer Urkunden über das Leben des Dichters in diesen Jahren werden wir einigermassen dadurch entschädigt, dass sie über die Verhältnisse seiner in Spanien zurückgebliebenen Verwandten eine desto beredtere Sprache führen. Dass des Dichters Familie in ärmlichen Verhältnissen lebte, war bekannt. Verschärft mag diese Armut noch dadurch geworden sein, dass des Dichters Vater, wie wir jetzt zuerst hören, sehr schwerhörig war; wenn er als Zeuge auftritt, wird am Ende der Verhandlung stets erwähnt, dass er das Protokoll selbst durchlas, in einer Urkunde, I 52, wird er ausdrücklich taub genannt *el dicho Rodrigo de Cervantes por ser sordo tomó esta escpriptura e la leyó y entendió el efecto della).* Dass diese Krankheit ihn in der Ausübung seines Berufes sehr behinderte, ist selbstverständlich; wie schwer musste nun den um seine Existenz kämpfenden Mann die Nachricht treffen, dass zwei seiner Söhne

(Miguel und sein jüngerer Bruder Rodrigo) am 26. September 1575 an Bord der Sol von den Mauren gefangen worden seien!

Natürlich wurde nun mit allen Mitteln versucht, die für den Loskauf nötige Summe aufzubringen und zunächst alle Aussenstände, die man hatte, einzutreiben. So findet sich (I 42) eine vom Oktober 1576 datierte Vollmacht des alten Rodrigo für zwei Brüder de Soria, um eine Schuld von achthundert Dukaten von einem Licentiaten Pedro Sanchez von Córdova einzutreiben; fünf Monate später wird einem Gaspar de Baeza zur Einziehung derselben Schuld eine noch weitergehende Vollmacht erteilt. Die hohe Summe — sie hätte genügt beide Söhne loszukaufen — mag in Erstaunen setzen, aber Schuldner und Schuld waren wohl gleich unsicher, jedenfalls sind die achthundert Dukaten niemals bezahlt worden. Ein anderer Aussenstand waren fünfhundert Dukaten, die laut einer Reihe von Urkunden (I 18 ff) der jüngeren Schwester des Dichters, der Magdalena de Sotomayor, von Don Alonso Pacheco geschenkt waren, dem Sohn des unglücklichen Verteidigers von La Goleta, jenem afrikanischen Fort, das ein Stützpunkt für die grossen Pläne Don Juans de Austria werden sollte, 1574 aber von den Türken erstürmt wurde. Die Beziehungen dieses Mannes zu den Schwestern Cervantes — denn es findet sich auch ein Dokument (II 25), das gegenüber der älteren Schwester Andrea eine Schuld von fünfhundert Dukaten als Preis mehrerer Kleinodien anerkennt, — sind recht unklar; jedenfalls scheint auch er nicht bezahlt zu haben, trotz der im Mai 1578 (I 50) von Rodrigo und Magdalena einem Alonso de Córdoba gegebenen Vollmacht, sonst wären ja die oben erwähnten Schulden des Cervantes nicht erklärlich.

Neben den Versuchen, die Schulden einzuziehen, gehen Bemühungen her, die staatlichen Behörden für den Loskauf der beiden ja im königlichen Dienst gefangenen Brüder zu interessieren. Was man bisher von diesen Schritten wusste, ist etwa folgendes: im August 1577 war es in der Tat gelungen, Rodrigo de Cervantes zu befreien, im März 1578 wandte sich nun der Vater an den *Consejo real* mit der Bitte um eine Beihilfe für den Loskauf des älteren Bruders, da ihn der Loskauf des jüngeren, wie vier Zeugen bestätigten, ganz mittellos gelassen hätte. Über einen Erfolg dieses Schrittes war nichts bekannt; der Vater sollte nicht lange darauf gestorben sein, da im Juli des folgenden Jahres die Mutter des Dichters in einer Urkunde, durch die sie dem Redemptoristenorden dreihundert Dukaten für den Loskauf ihres Sohnes übergab, sich als Witwe bezeichnete. Die von Pastor herausgegebenen Urkunden bringen nun die überraschende Enthüllung, dass der alte Rodrigo de Cervantes im Jahre 1579 noch nicht tot war, denn sie teilen sein Testament mit, das vom 8. Juni 1585 datiert ist (I 83 ff);

sieben Tage später starb er dann, wie aus dem schon von Navarrete veröffentlichten Totenschein hervorgeht, dessen Jahreszahl man bisher für verschrieben gehalten hatte, weil sie mit jener Angabe der Mutter unvereinbar erschien. Die Lösung des Widerspruches liegt im folgenden.

Die Eltern wollten, um möglichst viel Aussicht auf Erfolg zu haben, gesondert Schritte unternehmen, um die Aufmerksamkeit der Behörden auf das Schicksal ihrer Söhne zu lenken: der Vater wandte sich schon 1576 an den *Consejo real,* wie eine Urkunde aus dem November dieses Jahres beweist (I 44), die übrigens ein noch früheres Gesuch voraussetzt, die Mutter ging an den *Consejo de Cruzada* (II 29 ff) und erlaubte sich dabei, um ihre Hilfsbedürftigkeit noch unzweifelhafter zu machen, die falsche Angabe, dass sie Witwe sei. Nichts kann wohl die schon erwähnten ärmlichen Verhältnisse der Cervantes greller beleuchten als diese Notlüge, die nur durch sie einigermassen gerechtfertigt werden kann. Im übrigen erwies sich die Berechnung als richtig: während die Schritte des Vaters anscheinend erfolglos blieben, wurden der Mutter dreissig Dukaten in bar für den Loskauf jedes ihrer beiden Söhne bewilligt; mehr konnte der Staat, der selbst an chronischem Geldmangel litt, wohl nicht geben, doch zeigte er wenigstens guten Willen, indem er der „Witwe" noch (im Dezember 1578) Waren im Werte von zweitausend Dukaten bewilligte, deren Erlös sie für ihren Zweck verwenden sollte. Leider war dies Geschenk aber von zweifelhaftem Wert; zunächst wird natürlich der Verkaufswert dieser Waren unendlich viel kleiner gewesen sein als ihr Nennwert, und dann konnten sie nicht einmal sofort losgeschlagen werden. So musste denn der königliche Bewilligung mehrmals verlängert werden, zur Verwertung kam sie erst im August 1582, also als Cervantes schon frei war: da gab die Mutter (I 81) einem Kaufmann aus Valencia Vollmacht, ihre Waren in Algier nach bestem Ermessen zu verkaufen. So war denn die königliche Unterstützung kaum mehr als ein Tropfen auf den heissen Stein: für Miguel wurden ja fünfhundert Dukaten verlangt. Das Hauptverdienst daran, dass eine einigermassen nennenswerte Summe aufgebracht wurde, scheint der älteren Schwester Andrea zu gebühren. Ihr hatte im Juni 1568 (I 8 ff) ein Juan Locadelo aus Dankbarkeit gegen sie und ihren Vater *(porque . . . me ha regalado y curado algunas enfermedades que he tenido assi ella como su padre)* eine reiche Schenkung gemacht, zu der neben allerlei Kleidungs- und Gebrauchsgegenständen dreihundert Dukaten gehörten. Den grössten Teil dieser Schenkung dürfte sie wohl ihrer schwesterlichen Liebe geopfert haben, denn, als im Jahre 1578 die Eltern (I 53) einem Kaufmann in Valencia nicht ganz dreihundert Dukaten für den Loskauf übergeben, sind

zweihundert davon eine Gabe Andreas. In diesem Jahre wurde aus irgendwelchem Grunde nichts aus dem Loskauf, im folgenden Jahre übergab die Mutter des Dichters (II 55) dem Redemptoristenorden zweihundertundfünfzig Dukaten (in denen doch wohl der Anteil Andreas wieder enthalten ist) und Andrea legte (II 60) wiederum noch fünfzig Dukaten aus ihren Mitteln hinzu.

Eltern- und Geschwisterliebe hatte so dem Dichter den Weg in die Heimat wieder geöffnet: nun hiess es für ihn, sich in ihr einen Platz zu erobern. Nach unsern bisherigen Kenntnissen sollte er zunächst in sein altes Regiment eingetreten und die Expedition gegen Portugal sowie diejenige gegen die den Gehorsam verweigernden Azoren mitgemacht haben, dann Ende 1583 endgiltig nach Spanien zurückgekehrt sein, wo er nunmehr den Versuch machte, vom Ertrage seiner Feder zu leben.

Wir müssen jetzt stark bezweifeln, dass Cervantes noch einmal das Kriegsglück versuchte; der einzige Beleg für seine Teilnahme an diesem Feldzuge, der in die Jahre 1580 bis 1583 fällt, ist eine Stelle aus einem Gesuch um Beförderung, das er im Mai 1590 an den König Philipp richtete. Da heisst es: „Er (das heisst Miguel) und sein Bruder (Rodrigo) . . . . dienten Ew. Majestät im Königreich Portugal und auf den Terceras unter dem Marquis von Santa Cruz, und noch jetzt dienen sie Ew. Majestät, der eine in Flandern als Fähnrich, und Miguel de Cervantes war der, welcher die Briefe und Depeschen des Alkaiden von Mostagan überbrachte und auf Befehl Ew. Majestät in Oran war und seitdem in Sevilla im Auftrage des Antonio de Guevara in Geschäften der Armada gedient hat." — Nirgends sonst hat sich ein Beweis für die Teilnahme unseres Dichters an diesem Feldzuge gefunden, auch in seinen Werken zeigt er wohl Bekanntschaft mit Portugal, ja eine gewisse Vorliebe für dies Land, hat aber garnichts von selbstmiterlebten kriegerischen Ereignissen aus diesen Jahren zu berichten, während er doch bekanntlich nicht müde wird, auf seine frühere Soldatenlaufbahn anzuspielen. Ausserdem ist die Zeit, in der Cervantes zum zweiten Male Soldat gewesen sein könnte, immer mehr eingeschränkt worden: 1580 war er noch in Algier, in das Jahr 1581 fällt wohl seine oben erwähnte Beschäftigung im königlichen Dienste, die Sendung nach Oran, denn eine königliche Verordnung, datiert aus Tomar vom Mai 1581, hat sich gefunden (veröffentlicht 1863 von Morán), durch die dem Dichter hundert Dukaten angewiesen werden „weil er in gewissen Sachen unseres Dienstes beschäftigt ist" *(en atencion que va á ciertas cosas de nuestro servicio)*. Endlich scheint durch eine Urkunde bei Pastor (I 89) erwiesen, dass er

im Herbste 1583 in Madrid im Auftrag seiner Schwester Magdalena ein ihr gehöriges Stück Tuch versetzte. Da nun die Expedition von den Terceras erst am 15. September 1583 in Cadiz ihren Einzug hielt, ist es recht unwahrscheinlich, dass sich Cervantes bei ihr befunden hat. Natürlich ist damit noch nicht streng erwiesen, dass Cervantes an diesen Kämpfen nicht teilnahm, bleibt ja doch das Jahr 1582 ganz frei für seine Beteiligung; aber mit grosser Wahrscheinlichkeit kann man doch vermuten, dass die Stelle im Gesuch, soweit sie aktive Teilnahme am Feldzuge behauptet, sich nur auf Rodrigo de Cervantes bezieht, der tatsächlich Mitglied der Expedition nach den Terceras war und durch besondere Tapferkeit es dabei sogar — nach zwölfjähriger Dienstzeit — bis zum Fähnrich brachte.

Im *Don Quijote* (I 38) lässt unser Dichter einmal seinen Helden die Mühsale des Soldatenlebens schildern, das ja vielleicht reich an Ehren, aber arm an materiellerem Gewinn sei. Die Laufbahn seines Bruders liefert eine sehr lebendige Illustration zu diesen Ausführungen, und deshalb mag hier kurz von ihr gesprochen werden, besonders da die folgenden Einzelheiten bis jetzt auch gänzlich unbekannt waren. Rodrigo blieb also Soldat und kämpfte sicher seit 1586 (II 410 Anmerk.) als Fähnrich gegen die Holländer. Als er am 2. Juli 1600 in Flandern in der Schlacht auf den Dünen fiel, hinterliess er seinen Angehörigen den Anspruch auf seinen Sold, der ihm anscheinend anderthalb Jahrzehnte lang — nicht ausgezahlt worden war. Im November 1605 hatten seine beiden hinterlassenen Schwestern, Andrea und Magdalena, schon einen königlichen Befehl erlangt, kraft dessen das Konto des gefallenen Fähnrichs aufgerechnet und sein Guthaben festgestellt werden sollte; dann erfolgte auch wirklich ratenweise die Auszahlung des Soldes, und zwar mit solcher Beschleunigung, dass, als die Tochter des Dichters, Isabella de Cervantes, am 19. September 1652 ihr Testament machte (II 334), sie noch fünfhundert Taler zu beanspruchen hatte. So sorgte Spanien für die Hinterbliebenen seiner Krieger. Doch zurück zu Miguel.

Als wahrscheinlich können wir annehmen, dass der befreite Dichter sich 1581 nach Portugal begab; dass er die Absicht hatte, wieder Kriegsdienste zu nehmen, ist sehr wohl möglich, der Umstand aber, dass er tatsächlich ein Krüppel war, macht es nur zu erklärlich, dass man ihn lieber zu friedlichen Geschäften verwandte, eben jener Sendung nach Oran, die wohl untergeordneter Natur war und von der nichts Näheres bekannt ist. Ob der königliche Dienst ihm dann auch noch im Jahre 1582 in Anspruch nahm, wissen wir nicht; das Jahr 1583 dürfte aber jedenfalls literarischer Beschäftigung gewidmet gewesen sein, denn wenn der Zensor die Druck-

erlaubnis für den Schäferromen unseres Dichters, die *Galatea*, vom 1. Februar 1584 datieren konnte, muss doch ein beträchtlicher Teil des vergangenen Jahres der Abfassung des ziemlich umfänglichen Werkes gewidmet gewesen sein. Neben seinem Schäferroman wird die Tätigkeit für die Bühne unsern Dichter schon damals beschäftigt haben, die Abfassung jener zwanzig bis dreissig Dramen, die er nach köstlich unbestimmter eigener Aussage vor dem Auftreten Lope de Vegas geschrieben haben will. Jedenfalls zeigt ihn eine Urkunde vom Oktober 1585 in allerdings nicht näher zu bestimmender Beziehung zu Schauspielerkreisen, dem *autor de comedias*, d. h. Theaterdirektor Jerónimo de Velázquez.

Doch damit ist schon ein wenig vorausgegriffen: die vorangehenden Jahre hatten ihm ausser dem Erscheinen der *Galatea* noch zwei andere grosse Ereignisse gebracht: zunächst, wahrscheinlich wenigstens, die Geburt einer unehelichen Tochter, dann am 12. Dezember 1584 die Heirat mit Catalina de Salazar y Palacios. Beide Frauen sind für die Biographen unseres Dichters bis jetzt nicht viel mehr als Namen gewesen, im besondern war die Tochter, Isabel de Cervantes, von einem gewissen geheimnisvollen Dunkel umgeben: in dem Kapua der spanischen Heere, dem üppigen Lissabon, von dem Cervantes noch dazu an mehreren Stellen in besonders warmem Tone spricht, sollte sie geboren worden sein, die Frucht eines im lustigen Winterquartier von dem Dichter angeknüpften Verhältnisses mit irgend einer Schönen, in der man nicht ungern die Tochter eines stolzen adligen Geschlechtes vermutete. Durch die von Pastor veröffentlichten Dokumente liegt Lebensweg und Charakterart beider Frauen verhältnismässig klar vor uns; allerdings ist mit dem Geheimnis auch die Romantik ziemlich geschwunden.

Geburtsort und -zeit der Tochter des Cervantes bleiben allerdings unklar — die Angabe, die sie zugleich im Namen einer jüngeren Schwester im August 1599 (I 131) vor Gericht machte, sie seien älter als zwölf und jünger als fünfundzwanzig Jahre ist doch zu unbestimmt — doch war sie die Tochter einer Frau, die sie selbst bei dieser Gelegenheit Ana Franca, im Jahre 1631 in ihrem — ersten — Testament Ana de Rojas nennt. Die Verschiedenheit der Namen mag sich daher erklären, dass der eine der väterliche, der andere der mütterliche ist; wenigstens gibt eine Luisa de Rojas, sehr wahrscheinlich die Schwester der ebengenannten Ana, — denn für ihre hinterlassenen Kinder übernahm später der Schwiegersohn des Cervantes unter der Bürgschaft seiner Frau die Vormundschaft (I 186) — als Namen ihrer Eltern Juan de Villafranca und Luisa de Rojas an (II 207). Damit ist natürlich die romantische Tradition von der vor-

nehmen Geliebten beseitigt; um so mehr, da die eben erwähnte Schwester der Geliebten des Dichters im Jahre 1590 einen gewissen Francisco de Prado, Barbier und Wundarzt, (II 206 ff) heiratete, die Verwandtschaft also nichts weniger als adlig war. — Die Tochter des Dichters blieb als Isabel de Saavedra zunächst bei der Mutter; diese verheiratete sich mit einem gewissen Alonso Rodriguez, dem sie noch eine Tochter gebar; im August 1599 waren beide tot. Nun wurde den beiden Waisen in der Person des Bartolomé de Torres ein Vormund bestellt, der sofort die Tochter des Dichters in den Dienst gab und zwar — zu ihrer Tante, zu des Dichters Schwester Magdalena. Natürlich haben wir darin die Hand des Vaters zu sehen, der auf diese Weise für die Erziehung seiner Tochter sorgen konnte und doch dabei alles unnötige Aufsehen vermied. Man wird annehmen können, dass die Gattin des Cervantes, die vorher wohl kaum von dem Vorhandensein einer illegitimen Tochter ihres Gatten etwas gewusst hatte, nun bald in der „Magd“ ihrer Schwägerin das Kind ihres Mannes erkannte. Es wirft ein helles Licht auf den milden, duldenden Charakter Catalinas, die selbst kinderlos geblieben war, dass fünf Jahre später bei Gelegenheit eines Prozesses das illegitime Kind des Dichters als Doña Isabel de Saavedra Mitglied seines Hausstandes ist, dass nach abermals drei Jahren bei der Trauung Isabellas, die nun *hija legitima de Miguel de Cerbantes* (I 147) genannt wird, die Trauzeugen *(padrinos)* der Dichter selbst und Catalina de Salazar (I 155) sind.

Die äusseren Verhältnisse des Dichters und seiner Familie scheinen Anfang und Mitte der achtziger Jahre besser als früher — wohl auch als nachher — gewesen zu sein. Dafür spricht schon der Umstand, dass er heiratete, und zwar ein Mädchen, das gerade nicht mit Glücksgütern gesegnet war (ihre Mitgift, die meist in unbeweglicher Habe bestand, betrug nach einem schon früher von Pellicer veröffentlichtem Dokumente nicht ganz vierhundert Dukaten); aber auch direktere Beweise sind vorhanden: im August 1581 hören wir, dass ein Verlöbnis der Magdalena de Sotomayor zurückgeht und dass der ungetreue Bräutigam als Entschädigung dreihundert Dukaten zahlt, die sicherlich sehr willkommen waren; ein Jahr später (August 1582) gelang es der Mutter des Dichters endlich, die oben erwähnten Waren loszuschlagen. So konnte denn der Vater unseres Helden in seinem am 8. Juni 1585 abgefassten Testamente die Versicherung abgeben, dass er niemandem etwas schulde, was wohl für die vor kurzem noch so bedrängte Familie ein etwas ungewöhnlicher Zustand war. Endlich finden wir jetzt auch einen Beleg für literarische Einnahmen Miguels: im

Juni 1584 verkaufte er seine *Galatea* dem Madrider Buchhändler Blas de Robles für 1336 Realen, das heisst etwa für hundertundzwanzig Dukaten.

Lange haben diese fetten Jahre nicht angehalten: jedenfalls stellte sich bald heraus, dass der Ertrag seiner Feder nicht hinreichte, den Dichter und die Seinen zu ernähren; andere Quellen mussten erschlossen werden, und da war die Übernahme eines Amtes das Nächstliegende. So beginnt denn die Periode der Beamtentätigkeit des Cervantes, in der er vor allem in Andalusien, daneben auch in Granada und Estremadura Proviantkommissar und Steuereinnehmer war. In grossen Zügen war man über diese Zeit und ihre mannigfachen Nöte schon unterrichtet; doch bringt die beträchtliche Anzahl von Rechnungen, Kassenbuchauszügen, Protokollen, die Pastor im zweiten Bande veröffentlicht, mancherlei Neues gerade über des Dichters persönliche Verhältnisse.

Zunächst wird bestätigt, dass er schon 1587 im Auftrage des provisorischen Leiters der Verproviantierung in Andalusien, besonders in und um Écija damit beschäftigt war, Vorräte für die „unbesiegliche Flotte" aufzukaufen; aus dem Jahre 1588 haben wir dann zunächst eine feierliche Vollmacht, die der Oberkommissar Antonio de Guevara ihm erteilt *„por la platica y experiensia que tiene de semexantęs cosas y por la satisfaccion que tengo de su persona"* und in der ihm anbefohlen wird, mit der grössten Eile viertausend *arrobas* Öl (eine *arroba* hat zwölfundeinhalbes Kilogramm) in Écija zu requirieren, während die Behörden zur energischen Unterstützung angewiesen werden. Die Folge war, dass Cervantes zu eifrig war, auch Kirchengut requirierte und exkommuniziert wurde. Wenn nun diese Exkommunikation für unseren Helden, der ja doch nur getan hatte, was ihm befohlen worden, auch keine ernsteren Folgen hatte, so war die ganze Angelegenheit doch sehr ärgerlich und hatte ihren Einfluss auf die gesamte folgende Geschäftstätigkeit. Das geht recht deutlich aus einer Anweisung Guevaras an seinen Untergebenen vom 20. Oktober 1588 hervor. Dreitausend *fanegas* (etwa ebensoviel Zentner) Weizen und Gerste sollen aufgebracht werden, aber „ohne Strenge und ohne zu versuchen, einen Beitrag von denjenigen zu verlangen, die kein Getreide haben . . ., so dass kein Lärm und keine Klagen entstehen, wenn auch nicht die gesamte Menge zusammengebracht wird." [1]) — Im Juni desselben Jahres hatte Cervantes schon den von einer umständlichen Instruktion begleiteten Befehl erhalten,

---

1) *sin rigor y sin tratar de querer sacarlo de quien no tuviêre trigo . . . de manera que se haga sin ningun ruido ni queja, annque no se jnnte toda la cantidad . . .*

das requirierte Getreide in Écija mahlen zu lassen; da nun bei der Ausführung des Befehls sich herausstellte, dass die Abfälle infolge der schlechten Qualität des Getreides sehr gross waren, gab es im Februar des folgenden Jahres eine förmliche Gerichtsverhandlung, in der der Dichter sich die Wahrheit seiner Berichte über Menge und Grund der Abfälle von mehreren Zeugen protokollarisch beglaubigen lassen musste.

Wenn nun schon diese Widerwärtigkeiten für eine so hochfliegende und selbstbewusste Natur peinlich genug sein mussten, so wurden die Schwierigkeiten noch vermehrt durch die Art der Geschäftsführung, deren Prinzip war, mit dem baren Gelde so sparsam als möglich umzugehen. Cervantes stellte Quittungen für die von ihm requirierten Proviantmengen aus, die die Staatskasse dann einlöste oder doch einlösen sollte; für Nebenausgaben, die nach ihrer Art sogleich bezahlt werden mussten, wie Transportkosten, Müllerlohn u. ä., erhielt er Pauschquanten, über deren Verwendung peinliche Rechenschaft gegeben werden musste. Dass bei diesen Abrechnungen dann manchmal Differenzen entstanden, erklärte man bis jetzt — an sich zweifellos richtig — aus dem Charakter des Cervantes, der zu allem andern eher passte als zu einem Amt, in dem peinliche Genauigkeit das erste Erfordernis war. Aber auch einem andern wäre es kaum viel besser gegangen; die Differenzen finden ihre Erklärung in den merkwürdigen Zahlungsprinzipien der Staatskasse. Spaniens grösster Dichter erhielt für seine Tätigkeit den stolzen Lohn von zwölf Realen täglich, und zwar wie einmal ausdrücklich bemerkt wird (II 173) auch für Reisetage, ohne jeden Zuschuss für die Kosten der Reise. Dieser Lohn wurde aber nicht etwa sofort ausgezahlt; selbst wenn es sich um kleinere Summen handelte, gab es Verzögerungen: der Lohn für eine Kommission, die fünfzehn Tage, vom 28. März bis 9. April 1590, in Anspruch nahm, wurde erst am 16. Mai angewiesen; es konnte aber auch Jahr und Tag währen: am 12. März 1591 gibt Cervantes einem Juan de Tamayor, der ihm Vorschuss geleistet haben dürfte, Vollmacht, für ihn den Lohn für zweihundertsechsundsiebzig Tage der Jahre 1588 und 89 einzuziehen. — Wer wird sich denn nun darüber wundern, dass bei einer Abrechnung vom 24. November 1592 sich eine Differenz von etwa dreihundertundvierzig Dukaten zu Ungunsten des Dichters ergab? Er musste ja doch leben und konnte unmöglich so lange warten, bis es der Staatskasse einfiel, ihm seinen kümmerlichen Lohn zu zahlen! Im übrigen zeigt schon der Umstand, dass Cervantes weiter beschäftigt wurde, zur Genüge, dass derartige Fehlbeträge nicht tragisch aufgefasst wurden; sie wurden zunächst, wie ein Dokument (II 226) vermuten lässt, von den Bürgen, die bei Übernahme des Amtes hatten gestellt

werden müssen, eingezogen und später zweifellos nach Auszahlung des Lohnes vom Dichter selbst gedeckt. Apraiz hat in *Cervantes Vascófilo* auch noch ein Dokument abgedruckt, in dem im Jahre 1592 der damalige höchste Vorgesetzte des Cervantes, Pedro de Isunza, ihm ausdrücklich sein Vertrauen ausspricht.

Bis 1593 war Cervantes als Proviantkommissar beschäftigt; eine Reihe Dokumente gibt Zeugnisse für seine Tätigkeit in diesen Jahren, doch fügen sie zu dem schon Gesagten nichts Neues mehr hinzu, es sei denn die Feststellung, dass 1593 der Gehilfe des Kommissars täglich zehn Realen erhielt; da nun aus einem früheren Dokument hervorgeht (II 171), dass der *ayudante* denselben Lohn erhielt wie der *comisario,* so liegt der Schluss nicht fern, dass ein Nachfolger Guevaras den Tagelohn seiner Untergebenen noch herabgesetzt hat.

Für die Zeit nach 1593 sind leider keine neuen Urkunden gefunden worden, die sich auf die amtliche Tätigkeit des Dichters bezögen: von seiner Amtsführung als Steuereinzieher in Granada (seit 1594), seinen Beziehungen zu dem Bankhause Freire de Lima in Sevilla, dem er amtliches Geld anvertraute, dem bald darauf folgenden Bankrott der Bank (1595), der schliesslich im Jahre 1597 zu einer zeitweiligen Verhaftung des Dichters führte, hören wir nichts Neues; nur könnte etwa ein aus dem April 1598 stammender beschworener Bericht über Getreiderequisitionen, die im Jahre 1592 stattgefunden hatten, in einer Beziehung zu der an diesen Vorgang sich anschliessenden Untersuchung stehen. Doch fällt dafür einiges Licht auf seine privaten Verhältnisse.

Die erste Zeit seiner Ehe verlebte der Dichter im Heimatsorte seiner Frau, in Esquivias. Wie lange er dort blieb, ist kaum zu entscheiden: im August 1586 ist er nach einer von Pellicer veröffentlichten Urkunde noch *vecino del lugar de Squivias,* seit dem Januar 1588 findet sich in aus Sevilla datierten Urkunden für Cervantes neben der Bezeichnung *estante al presente en esta ciudad de Sevilla* das gewichtigere *residente en esta ciudad* (II 114, 169, 175); aber noch am 26. Juni 1589 wird er in einer von Asensio (*Nuevos documentos para ilustrar la vida de Cervantes.* Sevilla 1864) abgedruckten Urkunde *vecino de Esquivias* genannt. Man wird wohl vermuten dürfen, dass in diesen Jahren, in denen ja bei der Art seiner Beschäftigung der Dichter kaum einen wirklichen Wohnsitz haben konnte, Sevilla eine Art Standquartier für ihn war, mussten ja doch seine Geschäfte ihn oft genug nach der Hauptstadt Andalusiens führen; seine Frau mag während dieser Zeit noch in Esquivias gewohnt haben, sein Hausstand befand sich also dort, so dass die Bezeichnung *vecino de Esquivias* ihre Be-

rechtigung hat, selbst wenn Cervantes nur selten dort war. Mit dem Jahre 1590 änderte sich die Lage insofern, als spätestens seit der Mitte dieses Jahres Catalina, des Dichters Frau, mit ihres Mannes Familie in Madrid lebte: am 14. Juli 1590 stellte er nämlich in Sevilla ihr und seiner Schwester Magdalena „*vezinas de la villa de Madrid*“ eine Vollmacht aus, ihn gerichtlich zu vertreten, vor allem auch ihm zustehende Gelder einzuziehen. Seitdem wird auch manchmal Cervantes mit derselben Berechtigung wie in dem oben erwähnten Falle *vecino de Madrid* genannt (so in zwei aus Sevilla datierten Urkunden vom August und September 1592, die sich bei Asensio finden), für die Jahre 1590, 1592 und 1594 ist auch ein Aufenthalt von ihm in Madrid bezeugt, der neben der Erledigung geschäftlicher Dinge ohne Zweifel auch dem Wiedersehen mit den ihm Nächststehenden galt; aber sein Standquartier ist doch Sevilla gewesen, wie mit Ausnahme der Jahre 1594 und 1595, für die überhaupt alle Urkunden fehlen, für jedes Jahr im Jahrzehnt von 1590—1600 urkundlich bewiesen wird. — Die erwähnte Vollmacht kann nach Pastors ansprechender Vermutung als Zeugnis für die Bemühungen unseres Dichters gelten, für den Unterhalt der Seinen zu sorgen; da er ihnen Geld nicht schicken konnte — er hatte selbst keins, wie neben allem schon Gesagten noch mehrere Schuldscheine für Tuch und Zwieback aus den Jahren 1590 und 1598 bezeugen — so schickte er ihnen wenigstens eine Vollmacht, die sie in den Stand setzte, Schritte zu tun, um den ihm zuständigen Lohn einzuziehen. Noch ein Dokument soll hier nicht vergessen werden, das ein Unikum unter all diesen wenig erfreulichen Rechnungssachen ist: am 10. Februar 1599 war unser Held in der ihm sicher sehr ungewohnten Lage, einem Namensvetter, dem Don Juan de Cervantes, den richtigen Empfang von neunzig Dukaten zu bescheinigen, die er, der Dichter, ihm vor einiger Zeit geliehen hatte.

Mit diesem Lichtblick müssen wir nun aber auf einige Zeit von Cervantes Abschied nehmen. Für mehrere Jahre (von 1599 bis 1603) fehlen direkte Nachrichten von ihm. Die Tradition lässt ihn in dieser Zeit in der Mancha als Zehnteneinnehmer leben und berichtet, dass er einen Teil dieser Zeit (1599 bis 1601 gibt Fitzmaurice Kelly, der englische Biograph, als allgemein übliche Datierung an) im Kerker zu Argamasilla del Alba gesessen habe, wo auch der erste Teil des *Don Quijote* entstanden sei. Von all dem steht durch die Einleitung des Romans nur fest, dass Cervantes mindestens den Plan zu seinem unsterblichen Werke im Gefängnis fasste; alles übrige ist unbewiesen, so vollständig unbewiesen, dass mehr als ein Cervantesforscher schon den Aufenthalt in der Mancha vollständig geleugnet hat. Zu diesen stellt sich auch Pastor: in der Einleitung zum ersten

Bande sagt er (S. XI), dass die Datierungen der von ihm veröffentlichten Dokumente die Gründe für einen Aufenthalt in der Mancha so gut wie vollständig widerlegen *(hacen llegar al límite cero las relativas á su residencia en territorio manchego)*. Ich kann hier nun aber dem verdienstvollen spanischen Gelehrten nicht folgen, sehe auch nicht einmal, wie er auf Grund der Dokumente des ersten Bandes zu seiner Behauptung kommen kann: keins von ihnen sagt irgend etwas über den Aufenthalt des Cervantes in jener Zeit, denn wenn auch die Nummern 36 und 37 (August 1599, die Vormundschaftssache der Isabel de Saavedra und ihr Kontrakt mit Magdalena) die Hand des Dichters ahnen lassen, so stehen sie direkt doch in gar keiner Beziehung zu ihm. Auch die Dokumente des zweiten Bandes können, soweit ich sehe, Pastors bestimmte Ableugnung des Aufenthaltes in der Mancha nicht rechtfertigen: die schon erwähnte, dem Namensvetter ausgestellte Quittung beweist die Anwesenheit des Dichters in Andalusien nur bis zum Februar 1599, eine auf ihn persönlich bezügliche Urkunde bringt dieser Band dann gar erst aus dem Jahre 1610, denn ein Bericht der *Contádores de Relaciones* aus Valladolid vom 14. September 1601 auf eine Anfrage der *Contaduría Mayor*, der Oberrechnungskammer, über den Verbleib einer 1592 an Cervantes gezahlten Geldsumme kann ebenfalls über den damaligen Aufenthaltsort des Dichters nichts sagen, da der Verfasser des Berichtes sich nicht etwa auf ein persönliches Zeugnis, sondern auf die Rechenbücher der Behörde beruft.

Da Cervantes in Valladolid erst 1603 erscheint, so bliebe also nach den Datierungen der Pastorschen Dokumente zwischen 1599 und 1602 noch genug Raum für einen Aufenthalt in der Mancha. Nun finde ich aber in der kritischen Cervantesbibliographie von Rius (pag. 145) ein Dokument zitiert, das bis jetzt hier in Deutschland noch garnicht beachtet ist und das auch Pastor nicht erwähnt. Es soll ein vom zweiten Mai 1600 aus Sevilla datiertes Protokoll existieren, das Cervantes als Zeuge unterzeichnet hat. Widerlegt wäre damit ja die Tradition von des Dichters Aufenthalt in Don Quijotes Heimat noch lange nicht — blieben doch die zweite Hälfte von 1600 und die beiden folgenden Jahre noch immer ganz frei — aber bei dem Fehlen jedes positiven Beweises für die Ansprüche der Mancha fiele die Urkunde doch immerhin ins Gewicht —, wenn man sie nur erst wirklich auf ihre Richtigkeit prüfen könnte. Aber damit ist es schlimm bestellt, nach Rius soll sie von Asensio abgedruckt sein, das muss aber ein Irrtum sein, in Asensios Buch steht sie nicht, und ich habe sie auch leider sonst nicht gefunden.

So bleibt denn nach wie vor diese Zeit, die Wende des sechzehnten und siebzehnten ,ahrhunderts, die dunkelste Periode im Leben des Dichters; dass sie auch in anderm Sinne für ihn dunkel war, hat man von jeher daraus geschlossen, dass, als er 1603 in Valladolid, der damaligen Residenz Philipps III., auftauchte, er sich in äusserster Armut, *„in a bog of Serbonian poverty"*, sagt Kelly, befand. Mit diesem Jahr beginnt dann die letzte Periode seines Lebens, deren Schauplatz bis 1606 Valladolid, von da bis zu seinem im Jahre 1616 erfolgenden Tode Madrid war, deren wichtigste Ereignisse in der Herausgabe der Werke bestanden, die seinen Namen berühmt machten. Die über diese Zeit neu veröffentlichten Dokumente lassen sich in zwei Klassen scheiden, deren erste sich auf seine literarische Tätigkeit bezieht, während die zweite von einzelnen Ereignissen aus seinem persönlichen Leben oder dem seiner Familie berichtet. Leider ist die erste Abteilung die an Zahl bedeutend schwächere.

Die wichtigste Stelle unter den Dokumenten dieser ersten Klasse nimmt nach Pastors Meinung ein Auszug aus dem Geschäftsbuch der Buchdruckergilde von Madrid ein (I 138); die Gilde erhielt von jedem in Madrid gedruckten Buche zwei Pflichtexemplare, und nun will Pastor an der Hand der Eintragungen nachweisen, dass schon vor dem 26. Mai 1604 Pflichtexemplare des *Don Quijote* eingeliefert, der erste Teil des Buches also schon in diesem Jahre erschienen wäre, während man bis jetzt die Ausgabe von 1605 als erste ansah. Leider hat den verdienstvollen Herausgeber die Entdeckerfreude hier allzu leichtgläubig gemacht; seine Beweisführung ruht auf der Voraussetzung, dass der Buchhalter die einlaufenden Exemplare stets sofort eintrug, so dass Irrtümer in der Datierung nicht vorkommen konnten. Dem war aber nicht so, wie Kelly im *Athenaeum* 1897 (II 77) an der Datierung anderer in demselben Dokument notierter Pflichtexemplare schlagend nachgewiesen hat. So bleibt denn 1605 das Erscheinungsjahr des *Don Quijote*. Aus diesem Jahr stammt denn auch (vom 12. April) eine Vollmacht des Dichters an seinen Verleger Francisco de Robles, portugiesische Nachdrucker seines Buches gerichtlich zu verfolgen oder einen Vergleich mit ihnen abzuschliessen, im übrigen geht aus der Vollmacht hervor, dass Francisco de Robles schon vorher die Autorenrechte an dem Roman erworben hatte. Der betreffende Vertrag, der uns über den Verdienst unseres Dichters an seinem Meisterwerk Aufschluss geben würde, ist leider noch nicht gefunden, nur zeigt ein Auszug aus des Buchhändlers Vermögensberechnung vom November 1607 schon wieder Cervantes mit vierhundertfünfzig Realen als den Schuldner seines Ver-

legers. Das Dokument, das uns für den *Don Quijote* fehlt, besitzen wir dagegen für die *Novelas ejemplares*: am 9. September 1613 verkaufte der Verfasser das Druckprivileg der Sammlung für sechzehnhundert Realen, also etwa hundertundfünfundvierzig Dukaten, und vierundzwanzig Freiexemplare an denselben Verleger, mit dem Zusatz „er bekannte, es sei sein richtiger und wirklicher Preis und er hätte keinen gefunden, der ihm mehr oder ebensoviel dafür gegeben hätte.“ 1) — Damit hören leider die „literarischen“ Dokumente auf, wenigstens soweit sie sich auf echte Werke beziehen; ein derartiges Schriftstück bezieht sich nämlich noch auf den 1605 in Valladolid erschienenen Bericht über die dort zur Feier der Geburt eines Prinzen, des späteren Philipp IV., veranstalteten Feste, ein Werk, das man häufig auf Grund einer falsch verstandenen Bemerkung Góngoras Cervantes zugeschrieben hat. Mit Hilfe der Quittung eines Antonio de Herrera, *„coronista mayor de las Indias de su Majestad“* gelingt es Pastor, diesen als den Verfasser nachzuweisen und dadurch unserm Dichter die Schuld an einem traurigen Erzeugnis höfischer Poesie abzunehmen.

Die Nachrichten über die persönlichen Schicksale des Cervantes und seiner Familie fliessen etwas reichlicher. Zunächst traf, wie ja wohl auch in weiteren Kreisen bekannt ist, Cervantes, der wahrlich wie Odysseus auf das schmückende Beiwort der vieles Erduldende Anspruch machen kann, der letzte Schlag, des Mordes an einem Don Gaspar de Espeleta verdächtigt zu werden. Der Abdruck der Prozessprotokolle, deren erste Veröffentlichung in unzugänglichen spanischen Zeitschriften geschehen war, ist sehr dankenswert; alle Einwohner des Hauses, in dem Cervantes lebte, waren verhaftet worden, und es waren ihrer so viele, dass man sich unwillkürlich fragt, wie denn das kleine Häuschen zu Valladolid, das genau bekannt ist (vgl. Picatoste, *La Casa de Cervantes en Valladolid* 1888), eine solche Menge Menschen bergen konnte. Jedenfalls scheint unser grossstädtisches Wohnungselend im Spanien des siebzehnten Jahrhunderts auch keine unbekannte Erscheinung gewesen zu sein. Aus den Zeugenaussagen, von denen einige die Gestalten dieser längstverschollenen Menschen fast greifbar uns vor die Augen stellen, ergibt sich ein Bild dieser kleinen Verhältnisse, das das ganze Elend des Erdenwallens von Spaniens grösstem Dichter mit niederländischer Deutlichkeit vor uns aufrollt. Ein näheres Eingehen erübrigt sich aber hier, da diese Prozessprotokolle, wenn auch schwer zu-

1) *confesó ser su justo y verdadero prescio y que no ha halado quien mas ni otro tanto per ello le dé.*

gänglich, so doch bekannt waren und von Fitzmaurice-Kelly für sein treffliches Buch auch schon benutzt worden sind.

Der Sturm ging vorüber, die Anklage brach an ihrer inneren Haltlosigkeit zusammen, und nun kamen im ganzen wohl bessere Zeiten für den Dichter, auf dessen persönliche Verhältnisse der Erfolg seines Buches ja doch nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Zunächst heiratete seine Tochter. Es ist schon oben erwähnt, dass sie im März 1609 mit einem *Luis de Molina* getraut wurde, doch war das schon ihre zweite Ehe, ein von ihrem Verlobten ausgestelltes Dokument (I 164) nennt als ihren ersten Mann einen Diego Sanz. Da sie im Prozesse noch als unverheiratet bezeichnet wird, muss sie 1606 oder 1607 geheiratet haben, aus dieser Ehe entspross dem Dichter eine Enkelin, Isabel Sanz. Der Vater muss aber sehr bald nachher, wohl noch 1607, gestorben sein, denn 1608 ist Isabella schon zur zweiten Ehe entschlossen, das Verlobungsdokument stammt vom 8. September 1608 (I 146); am 5. Dezember desselben Jahres quittiert Luis de Molina in dem oben erwähnten Dokument über den Empfang der Aussteuer. Dass des Dichters Verhältnisse sich gebessert haben, geht daraus hervor, dass diese Aussteuer recht reich ist; während seine Frau ihm einst alles in allem nur 144 797 Maravedis, das heisst etwa dreihundertundachtzig Dukaten, in die Ehe gebracht hatte, beträgt der Wert der Möbel, Kleider, Kleinodien u. s. w., die seine Tochter mitbekommt, nach der Quittung ihres Verlobten 14 753 Realen (über tausend Dukaten), ausserdem aber soll sie innerhalb einer bestimmten Frist noch zweitausend Dukaten in bar erhalten, für deren Zahlung sich der Dichter und ein Juan de Urbina verbürgen. Man erstaunt über diese Wohlhabenheit, aber der hinkende Bote kommt nur allzubald nach: unser Dichter konnte wohl zweitausend Dukaten versprechen, aber nicht zahlen. Der göttliche Optimismus, der ja Cervantes in allen Nöten niemals verlassen hatte, muss ihm auch im Glück treu geblieben sein und ihm die Feder geführt haben. Jedenfalls geht aus einer Quittungsurkunde Luís de Molinas vom 29. September 1611 hervor, dass dieser anscheinend recht energische Schwiegersohn, da die Mitgift innerhalb der festgesetzten Frist von drei Jahren nicht bezahlt worden war, auf Exekution geklagt und in der Tat 19 000 Realen ausgezahlt erhalten hatte, aber nicht etva von Cervantes, sondern von dessen Bürgen. Für die noch fehlenden dreitausend Realen wird eine neue Frist von drei Monaten gewährt.

Die leidige Geldfrage wird ein herzliches Verhältnis zwischen dem Dichter und seinem Schwiegersohn kaum haben aufkommen lassen; dass

auch sonst die Familienbeziehungen litten und doch wohl eben unter diesen Verhältnissen, lässt ein neu aufgefundenes Testament der Catalina de Palacios vom 16. Juni 1610 wenigstens ahnen. Während des Dichters Frau ein Jahr vorher noch als Trauzeugin der Hochzeit ihrer Stieftochter beigewohnt hatte, wird in dem Testament weder sie, noch ihr Mann, noch ihr Töchterchen auch nur erwähnt, während die Nichte des Dichters, die Tochter seiner älteren Schwester, mit einem Legat bedacht wird. Das Schweigen scheint hier doch sehr beredt zu sein. Das Testament ist jedoch noch in anderer Beziehung wichtig, es ist ein vollgiltiges Zeugnis für das Verhältniss der beiden Ehegatten, Miguel und Catalina, ein Zeugnis, dessen Vorhandensein man nicht einmal ahnte, weil Catalina ihren Mann um zehn Jahre überlebte und laut ihrem Totenschein kurz vor ihrem Hinscheiden noch einmal testiert hatte. Dies erste Testament nun, das allem Anschein nach ohne das Wissen des Dichters verfasst ist — er hätte es sonst zweifellos als Zeuge unterzeichnet — kann die Hochachtung vor des Dichters Gattin, die ja schon ihr Verhalten gegenüber dem unehelichen Kinde ihres Mannes uns abzwingt, nur erhöhen; man braucht nicht einmal zwischen den Zeilen zu lesen, um zu der Überzeugung zu gelangen, dass die Frau, die dieses Testament machte, ihres grossen Gatten durch eine Liebe würdig war, die alle Not des Lebens nicht hatte erschüttern können. Testamentarische Bestimmungen ihrer Mutter (ein Dokument über eine Zession an ihren Bruder, I 169 ff, berichtet davon) zwangen sie, ihr unbewegliches Vermögen, einige Weinberge in ihrer Heimat, bei Fehlen leiblicher Erben ihrem Bruder zu vermachen, darum konnte sie ihren Gatten, der übrigens an erster Stelle vor dem Bruder und dem Pfarrer ihres Heimatsortes zum Testamentsvollstrecker ernannt wird, nicht zum Universalerben einsetzen; doch vermacht sie ihm, was sie vermag, die Nutzniessung einiger Morgen Weinland und ihr gesamtes bewegliches Vermögen, abzüglich eines kleinen Legates. Was aber den Hauptwert des Testamentes für uns ausmacht, sind ein paar Worte, die ihr Vermächtnis an den Gatten begleiten, einfache, fast karge Worte, die aber gerade in ihrer Schlichtheit ergreifend sind: „das alles vermache ich meinem Manne, ohne dass er Rechnung darüber abzulegen haben soll, wegen unserer grossen Liebe und der guten Kameradschaft, die wir beide gehalten haben *(por el mucho amor y buena compañia que ambos hemos tenido)*". Bis über den Tod ihres Mannes reicht ihre Sorge für ihn; nach seinem Tode sollen die vier Morgen Weinland, deren Nutzniessung er hat, an ihren Bruder fallen; er soll dafür jährlich acht Messen lesen (er war Geistlicher) für das Seelenheil ihrer Eltern, ihres Mannes und ihr eigenes.

Sechs Jahre hatte der Dichter noch zu leben: sie sind an literarischer Tätigkeit verhältnismässig reich, aber um ihn wurde es stiller und stiller. Seine ältere Schwester Andrea war schon tot (II 287), die jüngere, Magdalena, die seit einigen Jahren Laienschwester in einem Madrider Minoritinnenkloster war, folgte ihr im Januar 1611. Miguel sollte laut ihrem im Oktober des vorangegangenen Jahres abgefassten Testamente (II 285) ihr Testamentsvollstrecker, ihre Nichte, Andreas Tochter Constanze, ihre Erbin sein; allerdings hinterliess sie nichts von irgend welchem Wert, ausser den immer noch nicht befriedigten Ansprüchen auf den rückständigen Sold ihres verstorbenen Bruders Rodrigo und einer anscheinend recht wenig aussichtsreichen Hoffnung auf Zurückzahlung von dreihundert Dukaten, die sie einst einem Fernando de Ludeña geliehen hatte. Sie hatte — die Frauen der Familie Cervantes scheinen nun einmal Unglück in ihren Beziehungen zum männlichen Geschlecht gehabt zu haben — sich verleiten lassen, dem bösen Schuldner gegen das Versprechen einer jährlichen Unterstützungssumme eine Quittung über die Rückzahlung der Summe auszustellen; da sie natürlich nichts erhalten hatte, erklärte sie diese Quittung für ungiltig und übertrug ihre Ansprüche auf ihre Erbin. An demselben Tage, da Magdalena diesen ihren letzten Willen rechtsgiltig erklärte, zedierte Miguel auch gleich seine Ansprüche auf Rodrigos Sold an seine Nichte. Diese Zedierung war bei dem Zahlungsmodus der spanischen Regierung wohl nur rein formell; in den persönlichen Vermögensverhältnissen des Dichters fand sie kaum eine Rechtfertigung, denn die dürften auch in dieser Zeit sich kaum zu ihrem Vorteil verändert haben. Wenigstens wird diese Vermutung nahe gelegt durch das Dokument vom 31. Januar 1612, in dem Catalina in Gegenwart und mit Einwilligung ihres Gatten ihrem Bruder schon jetzt, zu ihren Lebzeiten, ihren Anteil an dem hinterlassenen unbeweglichen Vermögen ihrer Mutter abtritt. Zwei Jahre vorher hatte sie noch testamentarisch verfügt, dass erst nach ihrem Tode diese Ländereien an den Bruder fallen sollten; dass diese Sinnesänderung ihre Erklärung darin findet, dass ihr Bruder auf diese Grundstücke bares Geld vorgeschossen hatte, das ihm nicht zurückgezahlt werden konnte, ist nur zu wahrscheinlich.

Dies Zessionsdokument ist, abgesehen von dem schon erwähnten Verkauf des Verlagsrechtes der *Novelas*, das letzte, in dem Cervantes selbst auftritt; vier Jahre später ereilte ihn bekanntlich der Tod noch mitten im vollsten Schaffen, an dem keine Not des Lebens ihm die Lust hatte rauben können. Seine Witwe überlebte ihn um zehn, seine Tochter um fast vierzig Jahre; wir haben ihren Totenschein vom 20. September 1652. Sie, als der

einzige Nachkomme des grossen Dichters, verdient wohl noch einige Worte.

Auch sie war kein Schosskind des Glücks. Ihre Kinder starben früh, sowohl das Töchterchen erster Ehe als dasjenige, das sie dem Luís de Molina gebar. Dazu kam, dass ihre Ehe mit diesem nicht glücklich war. Ihr Gatte, der später im Jahre 1616 (II 304) zum *escribano real* ernannt wurde, war zunächst Kaufmann (*agente de negocios* nennt er sich selbst, I 164), er stand im Dienst grosser Bankfirmen (II 270), versuchte sich aber auch in eigenen Spekulationen (II 294). Dazu brauchte er Geld; daher denn das rücksichtslose Verfahren gegen seinen Schwiegervater. Wie dies ihn mit der Familie seiner Frau entzweite, so wird es auch auf sein Verhältnis zu ihr ungünstig gewirkt haben, besonders, als sich noch dazu herausstellte, dass seine Spekulationen durchaus nicht vom Glücke begünstigt waren. Dies alles mag Isabella verbittert haben; Ersatz für das ihr versagte irdische Glück suchte sie in der Frömmigkeit. So mag sich denn ihr Testament erklären, das sie am 4. Juni 1631 aufsetzte. Es steht im schneidenden Gegensatz zu dem vorhin besprochenen Testamente ihrer Stiefmutter: eine Frömmlerin hat es geschrieben, der aber die Religion den Frieden des Gemütes nicht hat geben können. Nach sehr eingehenden Bestimmungen über die Art ihres Begräbnisses, Totenmessen u. s. w. setzt sie Abt und Mönche des Klosters *San Basilio Magno* in Madrid zu ihren Universalerben ein, ihrem Gatten wirft sie mit bitteren Worten vor, dass mehr als die Hälfte ihres eingebrachten Vermögens durch seine Schuld verloren gegangen sei, weswegen sie sich eigentlich nicht für verpflichtet halte, ihn testamentarisch zu bedenken; aber „da es nun einmal Gott dem Herrn gefiel, ihn mit mir zusammenzubringen“ (*mas considerando que Dios nuestro señor fue servido de darmele en compañía*), so solle er doch ein — an sich nicht unbedeutendes — Legat haben. Falls er aber gegen das Testament protestiere, so solle er ganz leer ausgehen. Ihr Gatte hat dies Testament wohl nie gesehen, er starb lange vor ihr; sein eigenes Testament, das er am Weihnachtstage 1631 aufsetzte (I 211) klingt sehr de- und wehmütig, er hat nur sehr bescheidene Wünsche über die Art seiner Bestattung und überlässt alle näheren Anordnungen dem freien Ermessen seiner Frau, „von der ich vertraue, dass sie alles tun wird, da sie ja eine so grosse Christin ist“ (*de quien confío lo hará como tan gran christiana*). Eine grosse Christin — ein ironischer Nebenton wird in diesen Worten nicht zu verkennen sein —blieb sie denn auch: als im Jahre 1639 (II 319) die Inquisition einer María Bautista, anscheinend einer Visionärin, den Prozess wegen Ketzerei machte, da trat des grossen Cervantes Tochter als Be-

lastungszeugin gegen die arme Närrin auf und gab eine Aussage, die durch Aberglauben und Fanatismus unangenehm auffällt; und als sie im September 1652 kurz vor ihrem Tode zum zweiten Male ihren letzten Willen verfasste, da beauftragte sie ihre Testamentsvollstrecker, für sie tausend Seelenmessen, zweihundert für die Seelen im Fegefeuer lesen zu lassen. Ihr nicht unbeträchtliches Vermögen sollte nach Abzug einiger Legate zu frommen Werken verwandt werden.

Berlin-Schöneberg.

Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neueren komischen Drama.

Von

Anton Glock.

Die ältesten Denkmäler des komischen Dramas [1]) entstammen erst dem ausgehenden Mittelalter; sie sind jedoch nicht Überlieferungen der wirklich allerersten Anfänge. „Gelegentliche Notizen" — wenngleich nicht in den Ländern deutscher Zunge, wo die erste Kunde mit den ersten Denkmälern zusammenfällt — weisen vielmehr einige Jahrhunderte weiter zurück. Aber diese Nachrichten sind weder zahlreich noch bestimmt genug, um für die Erforschung der Kindheit des neueren komischen Dramas genügende Anhaltspunkte zu gewähren. Ein um so grösserer Spielraum steht demnach hier der Vermutung zu Gebote, der natürlich auch wacker ausgenützt wurde: allenthalben hat man nach Erscheinungen gesucht, die sich als Vorläufer des neueren komischen Dramas ansehen liessen. Denn eine Pallasgeburt wollte man ihm nicht zugestehen.

Bereits in den Zeiten seiner Blüte war man unter dem unverkennbaren Einfluss des Humanismus geneigt, diese Art dramatischer Darstellungen auf Erscheinungen der Antike zurückzuführen. Charles Estienne [2]) (1504—64) erklärt die Farce („comédie vulgaire") für einen einfachen Akt der antiken neueren Komödie. Dem Renaissancemenschen wird man diese Meinung, die jetzt wohl niemand mehr vertritt, verzeihen, wenn man

1) W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas* (Halle 1893) I, S. 379 ff.
2) E. Chasles, *La comédie en France au XVIme Siècle* (Paris 1862) S. 41 f.

bedenkt, dass noch gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts C. J. Flögel[3]) die Fastnachtsspiele mit dem Theater der alten Griechen und Römer verglich. Für ihn erhielt ja das komische Stück erst Wert, vielleicht erst Berechtigung, wenn eine Parallele im geliebten Altertum dazu vorhanden war oder konstruiert werden konnte.

Mit der Meinung des Estienne hat man gebrochen; einer anderen Auffassung, die gleichfalls das Altertum für die Entstehung des komischen Dramas verantwortlich macht, hat man sich aber noch nicht entschlagen können, obwohl sie eine eingehende Begründung noch nicht gefunden, weder von Sibilet[4]) im sechzehnten Jahrhundert, noch von seinen Nachfolgern bis auf den heutigen Tag. Auch Salmasius[5]), der wenigstens der Grundverschiedenheit von Komödie und Farce sich bewusst wird, hält daran fest, dass letztere unbedingt vom Altertum angeregt sein müsse, und seine Anschauung wird immer wiederholt. Man gibt nämlich den vermeintlichen Erben der berufsmässigen Possenreisser des Altertums, den „Spielleuten" des Mittelalters — um diesen neutralen, aber bequemen Ausdruck als Sammelbegriff aller Art von Lustigmachern gleich hier einzuführen — die Ehre, einen nicht geringen „Anteil an der Entstehung dieser Literaturgattung" ihnen beizumessen. Diese Annahme tritt immer wieder als Wahrscheinlichkeit auf. Dennoch aber hat man nie eine spezielle Untersuchung angestellt und ist den Beweis für die Richtigkeit der aufgestellten Behauptung also immer noch schuldig. Ein solches Unternehmen schien wegen der Kargheit des verfügbaren Materials eben aussichtslos. Denn auch über das Tun und Treiben der Spielleute des Mittelalters hat man kein klares Bild, sondern man muss sich eine Vorstellung davon erst „aus unzähligen gelegentlichen Andeutungen mosaikartig zusammensetzen". Damit erhält die gewöhnliche Annahme nur noch mehr den Charakter einer sehr willkürlichen Vermutung, die wohl angezweifelt werden darf. Wir machen es uns nun nicht zur Aufgabe, die landläufige Ansicht zu begründen, sondern sprechen vorerst noch über die ganze Frage das „non liquet" aus. Vielleicht aber gelingt es einer Zusammenstellung und Vergleichung der verstreuten Notizen, die wir von der Tätigkeit der Spielleute überkommen haben, einigen Fluss in die gestockte Masse zu bringen und die Entscheidung für oder wider die gewöhnliche Annahme zu ermöglichen.

3) In seiner *„Geschichte der komischen Literatur"* Bd. 4, S. 291.

4) Thomas Sibilet, *Art poëtique François* (Paris 1548), S. 64 f.

5) Vgl. C. J. Grysar *„Der römische Mimus"*, in den Sitzungsberichten d. kais. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Klasse 1854, Bd. 12, S. 331.

Ein Zusammenhang des Treibens der Spielleute des Mittelalters mit dem der „Mimen" des späten Roms geht aus den geschichtlichen Tatsachen unabweisbar hervor. Neben vielen anderen Eigenschaften wurde den barbarischen Germanen mit der römischen Kultur auch die Luxuriosität der Bedürfnisse aufgepfropft, als sie das grosse Erbe des Weltreichs antraten. Und gerade dafür war das rauhe, bisher so anspruchslose Volk ungemein empfänglich. Alle Annehmlichkeiten des Lebens, die sie von den Römern kennen gelernt, nahmen sie dankbar an. So liessen sie sich natürlich auch eine Einrichtung nicht entgehen, die besonders geeignet war, den Geist zu zerstreuen und zu unterhalten, und der Ruf, den im alten Rom die hungernde Menge mit dem nach Brot verband, erscholl jetzt nicht minder laut aus dem Munde der eingewanderten Germanen. Es überliefert uns die Geschichte das Fortleben der Schaustellungen („Circenses") bis weit hinein in die Zeit des gewaltigen Auftretens germanischer Stämme während der Völkerwanderung.

Für den Beweis, dass die Spielleute als Erben der römischen Schauspielerwelt einen Zusammenhang des Mimus mit dem neueren komischen Drama vermittelt haben, wäre es nun von entscheidender Wichtigkeit, sie damals in dramatischer Tätigkeit zu finden. Denn wenn hier der Faden riss, wo konnte er wieder angeknüpft werden?

I. Bestand am Ende der Völkerwanderung der Mimus noch als dramatische Kunstgattung?

Bereits in früher Zeit machte der Mimus[6]) in der Praxis eine Scheidung durch, die jedoch in der Bezeichnung gewöhnlich nicht bemerkt wurde. In der Regel wurde für die beiden Abarten der gleiche Name beibehalten, obwohl sie inhaltlich bald grundverschieden von einander waren. Grysar, der sie ausführlich nachweist[7]), tauft sie als „theatralischen

---

6) Zum ganzen Abschnitt vgl. Grysars bereits genannte Abhandlung und O. Jahn, *Prolegomena ad Persii satiras* (Leipzig 1843), in seiner Ausgabe dieses Schriftstellers. — Als neuestes Werk H. Reich, *„Der Mimus"* (Berl. 1903), das aber in der hier behandelten Frage auch dem alten, von Grysar u. a. vertretenen Standpunkt huldigt, ohne unter dem von ihm neu beigebrachten Material neue oder kräftigere Argumente zu geben.

7) A. a. O. S. 241 ff.

Mimus“ und als „Mimus ausserhalb der Bühne“ [8]). Was jenem für ein Wirkungsfeld zugewiesen war, erhellt bereits aus der Bezeichnung, dieser wurde „in kleineren Gesellschaftskreisen, bei Gastmählern und Trinkgelagen, auf Strassen und Marktplätzen, in Tabernen und ähnlichen Orten“ [9]) geübt. Der erstere war an die Bühne gebunden; er war es, der die bekannten und beliebten Nachspiele lieferte und damit sogar „eine eigene Stelle in der Literatur“ einnahm [10]). Anders ging es mit dem „Mimus ausserhalb der Bühne“. Zwar haben die Leute, die als dessen Vertreter gelten, sicher ursprünglich den theatralischen Mimus von der Bühne herab in die erwähnten Kreise getragen; aber bald mischten sich unter die Darsteller dieses Zweiges dramatischer Kunst Subjekte, welche ihm gefährlich werden mussten. Kunststückmacher und Charlatane aller Art, gleichfalls dazu bestimmt, die Gastmähler der Grossen angenehm zu machen, welche — ein Zeichen des zunehmenden Niedergangs geistiger Kultur — dabei für die Unterhaltung zu sorgen pflegten, waren nunmehr ihr Geleite. So erscheint der Mimus (Darsteller) in Gesellschaft mit dem Prestigiator. Nun wäre es wirklich wunderlich, wenn diese beiden leichtfertigen Burschen auf eine strenge Scheidung ihres Berufes gedrungen hätten. Vielmehr wird dieser von jenem, jener von diesem genommen haben, was er zu seinen Zwecken (Unterhaltung des Publikums, daraus folgende Beliebtheit und reicher Lohn) nützen konnte. Bald sind also der „Mimus“ und der „Prestigiator“ in einer Person vereinigt und auch die

---

8) Obwohl Grysar hier den Unterschied nach dem Vorgange von O. Jahn festgenagelt hat, begeht er in der Folge gleichwohl selbst den Fehler, auf diese Scheidung nicht mehr Rücksicht zu nehmen; wohl deshalb, weil die Quellen nie die Sonderung vornehmen, ja nicht einmal immer streng durchführen lassen. Das nämliche passiert auch Reich.

9) Für unsere Zwecke dürfte eine Unterscheidung zwischen den Leuten welche auf der Bühne Mimen aufführten bezw. der Bühne ferne standen, sich mehr empfehlen als die angeführte Klassifizierung ihrer Produktionen, die den gleichen Namen mit ihren Vertretern führten. Denn die Bezeichnung der Personen mit dem Worte „mimus“ (ohne dass man dabei an dramatische Darsteller denkt) ist durch die historische Anwendung nichts Ungewohntes mehr, während man bei der Sache immer zunächst an dramatische Aufführungen zu denken geneigt ist. Die Tätigkeit der zweiten Gattung war aber durchaus nicht immer eine dramatische, wie wir noch sehen werden. Die Scheidung stimmt, wenn man dabei an den dramatischen Mimus denkt, höchstens für die Zeit der ersten Spaltung, ohne dass ein Missverständnis bezüglich des Inhalts des „Mimus auf der Bühne“ und des „Mimus ausserhalb derselben“ entsteht. Für die Auffassung der Verhältnisse der späteren Zeit wurde sie aber noch jedem verhängnisvoll.

10) Grysar, S. 240.

Bezeichnung verliert mit den Begriffen die genaue Abgrenzung. Das geschah verhältnismässig schon in früher Zeit. Nun bedenke man aber, dass in das fünfte Jahrhundert der allgemeine Verfall des Theaters zu setzen ist[11]), der sich allerdings schon lange vorbereitet hatte. Das ging so: mit dem abnehmenden Interesse an geistiger Tätigkeit verflachten natürlich auch die Vergnügungen, welche eine solche voraussetzten. An die Stelle von Tragödie und Komödie traten Vergnügungen leichterer Art, hauptsächlich Zirkusspiele, und von den dramatischen Künsten konnte sich nur noch der Mimus[12]) bei der Menge in Gunst erhalten als die niederste Gattung theatralischer Aufführungen. Der Übergang vollzog sich natürlich erst nach und nach. Dabei scheinen nun die Schauspieler dem Geschmacke ihres Publikums aufs bereitwilligste entgegengekommen zu sein; denn der Name „histrio", welcher bisher nur auf den Schauspieler in Tragödie und Komödie angewandt war, geht jetzt auch auf den „Mimen" über[13]) und bedeutet in einer Zeit, in der die edleren Gattungen des Dramas von der Bühne verschwunden waren, diese zuletzt ausschliesslich. So kann die Art, in welcher der „christliche Cicero" Lactantius in Gallien von den Histrionen redet, wohl kaum mehr auf diese Benennung im ursprünglichen Sinn gemünzt sein. Er sagt nämlich cap. XX der *L. VI divin. Institut*: *Histrionum impudicissimi motus quid aliud nisi libidines docent et instigant. Histrionum impudici gestus in quibus infames feminas imitantur, libidinesque quas saltando exponunt docent.*[14]) Aber auch dem Mimen war auf der Bühne kein ewiges Leben beschieden. Man bekam auch sie satt, ebenso wie ihre Vorgänger. Damals verfielen und zerfielen die Theater im eigentlichen Sinne des Wortes, wenn nicht die Verwendung für andere Belustigungen der Mühe ihrer Erhaltung verlohnte. Und mit dem Verschwinden der Bühne musste auch der Mimus verschwinden. Oder ist es

11) Vgl. A. F. v. Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien.* 2. Ausg. (Frankfurt a. M. 1854), I, S. 25. — R. Peiper, *Die profane Komödie des Mittelalters*, im Archiv für Literaturgeschichte, herausgegeben von F. Schnorr v. Carolsfeld, 1875, Bd. V, S. 494 ff. — W. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance: I, Komödie und Tragödie im Mittelalter* (Halle 1890), S. 2 ff. — Terentius und Plautus sind zwar noch im Ansehen; aber einer ihrer Nachahmer reflektiert mit seiner Komödie „*Aulularia*" bereits nicht mehr auf die öffentliche Aufführung, sondern bestimmt sie selbst zur Unterhaltung im häuslichen Kreise und bei Tische.

12) Peiper und Cloetta, a. a. O.

13) Grysar, S. 249, 319 ff.

14) Louis Riccoboni, *Histoire du théatre Italien* (Paris 1730) Tom. I, S. 26.

glaubhaft, dass er hier, in dem Sitze seiner Lebenskraft, abstarb, ausserhalb der Bühne aber, wo ihm die Konkurrenz so vieler anderer, beliebterer Belustigungen drohte, sein Leben weiter gefristet hat? Er, der nicht einmal imstande war, seinen Ursitz, das Theater, vor dem Untergang zu retten! — Mit dem Verblassen des Interesses am Mimus war es nun eine Lebensfrage für seine Vertreter geworden, sich einen neuen Wirkungskreis zu suchen. Sie fanden ihn auch leicht auf einem Gebiet, womit sie zum Teil schon kommunizierten und auf das sie ihr Treiben hinwies. Bald war von den Darstellern des wirklichen Mimus (mimi) nichts mehr übrig als der Name; sie selber waren, wie vor ihnen die „Histrionen" um eine Stufe tiefer gesunken.

Es ist nun die Frage, wie weit dieser Prozess bereits vorgeschritten war, als die Germanen in die Lage kamen, von den Römern in diesem Punkte Anregung zu empfangen. Einige Zeugnisse dafür sind uns überliefert. Hier greifen wir diejenigen heraus, aus denen irgendwie eine Berechtigung sich ergeben könnte, einen Zusammenhang mit dem alten Mimus zu vermuten.

Die früheste diesbezügliche Nachricht stammt aus der Feder des Apollinaris Sidonius und ist in einem Briefe aufbewahrt, der einem Freunde des genannten Schriftstellers von den Lebensgewohnheiten des Westgotenkönigs Theodorich II. Mitteilung macht. Die Stelle lautet folgendermassen[15]: *Sane intromittuntur, quamquam raro, inter cenandum mimici sales,* [*sed*] *ita ut nullus conviva mordacis linguae felle feriatur; sic tamen quod illic nec organa hydraulica sonant nec sub phonasco vocalium concentus meditatum acroama simul intonat; nullus ibi lyristes choraules mesochorus tympanistria psaltria canit, rege solum illis fidibus delenito, quibus non minus mulcet virtus animum quam cantus auditum.* — Die Zurückhaltung des Königs wird da als etwas Bemerkenswertes erwähnt. Folglich kann man schliessen, dass bei den Diners der Grossen des tolosanischen Reiches die Belustigungen, welche sich Theodorich versagte, wohl im Schwange waren und dass es beliebt war, Lustigmacher durch derartige Dinge beim Essen für die Erheiterung der Gäste sorgen zu lassen. Was aber war die Beschäftigung dieser Mimen? Sicherlich nicht eine einzige

15) Apollinaris Sidonius, *Epistulae* I, 2, in *Mon. Germ. hist., auct. antiquiss.* VIII, S. 4. — Peiper (a. O. S. 5) sowie W. Wackernagel (*Geschichte der deutschen Literatur,* 2. Aufl. [Basel 1879], Bd. I, S. 19) scheinen hier an dramatische Aufführungen zu denken, wiewohl der eine nur von „mimischer Kunst", der andere von „nachahmender Schaustellung" spricht.

oder ein und dieselbe bei allen Leuten, welche diesen Namen trugen. Die angeführte Stelle ist ja ein ausdrücklicher Beweis dafür, dass man zwischen den verschiedenen Gattungen der Belustiger nicht mehr unterscheiden wollte oder konnte. Denn abgesehen von den Wortkünstlern, die am Anfang und am Schlusse des Passus Erwähnung finden — auch diese sind, wie wir zeigen werden, nicht das Gleiche — ist unter dem Namen „mimici“ mindestens noch eine Art verstanden, nämlich die Genossen der Musiker und Sänger, womit wohl Tänzer oder Pantomimen gemeint sind. Doch das ist für uns gleichgiltig. Genug, dass eine Vermischung verschiedener Elemente unter dem gleichen Namen zu konstatieren ist. Wir wenden uns also zur ersten Gattung, welche für diese Untersuchung allein in Betracht kommen kann. — Die Sitte, Leute zu den Gastmählern beizuziehen, welche durch die Verspottung der Gäste und anderen Ulk die Tafelfreuden vermehrten, war auch dem alten Rom nicht fremd. Damals war diese Rolle den Parasiten zugeteilt. Hier finden wir sie nun im Gotenreiche wieder; aber ihre Vertreter sind — die Mimen geworden. Doch nicht erst in jener Zeit[16]). Gleichfalls nicht erst in diese Periode fällt der Vortrag von Erzählungen aus dem Munde der Mimen[17]). Gerade wegen dieser Künste wurden sie hauptsächlich zu Gastereien beigezogen. Bei den ernsten Gesängen, die sich Theodorich vortragen liess, wird man freilich eher an die Lieder germanischer Volkssänger denken müssen[18]) als an die Produktionen der Mimen, denen man mit Recht nur ausgelassene Schwänke zuzutrauen geneigt ist. Aber der Umstand, dass Apollinaris Sidonius hier die Bezeichnung „mimici“ einführt, ist entweder als ein Zeugnis von der ungeheuren Wandlungsfähigkeit dieser Leute zu nehmen, indem sie sich den Wünschen ihres Brotherrn so sehr anzupassen verstanden, dass sie etwas,

16) Jahn, a. O. LXXXIX.

17) Ebenda.

18) Sänger von ernsten Liedern (Heldenliedern) sind uns aus anderen Stellen nichts fremdes. An der Tafel des Hunnenkönigs Etzel hörte sie der byzantinische Gesandte Priscus (s. W. Scherer in *„Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte“*, XII, S. 11). Auch Cassiodorus spricht an zwei Stellen von ihnen (*Var.* II, 40 und 41; s. *Mon. Germ. hist. auct. antiquiss.* XII), und nach seiner Nachricht waren sie sowohl am Hofe Theodorichs des Grossen als auch an dem der Frankenkönige geachtet gesucht und beliebt. Denn diese baten den ihnen befreundeten Gotenkönig um einen solchen Künstler, welcher ihnen mit grosser Gefälligkeit daraufhin überlassen wurde, nicht ohne dass Cassiodorus in dem diese Sache betreffenden Schriftstücke mit Auszeichnung darüber sprach. Vgl. ferner auch, was Wackernagel (a. O. S. 19 ff.), Scherer (a. O. S. 11 ff.) und andere über diese Sänger sagen.

was ihnen von Natur ferne lag, für seine Kurzweil aufgriffen, oder von der Tatsache, dass der Autor der Notiz etwas Ungewohntes unter eine Erscheinung registrierte, die ihm geläufig war und doch wenigstens einen Berührungspunkt damit zeigte, wenn sie auch nicht vollkommen übereinstimmte. In beiden Fällen kommt es darauf hinaus, dass die Mimen Rezitationen sich angelegen sein liessen. Solche Zweifel fallen bei der ersten Gattung natürlich weg. Augenscheinlich hat man es hier mit Mimen im eigentlichen Sinn zu tun. Anders jedoch steht es mit der Frage, ob ihre Tätigkeit eine dramatische war. Nach dem Wortlaut der Stelle kann man das aber kaum behaupten, selbst wenn man zugibt, dass dabei Künste der Nachahmung in Gebrauch gewesen sein müssen; das allein macht ja das Dramatische nicht aus. Und Handlung und Wechselrede fehlte sicher da, wo es galt, durch die Verspottung Anwesender Lachen zu erregen. Diese beiden wichtigsten Bestandteile einer dramatischen Vorstellung waren doch auch, nach allem was bekannt ist, dem echten Mimus eigentümlich [19]). Das Treiben der „mimici“ wird sich demnach nur mit dem der Parasiten des Altertums, der „Hofnarren“ der reichen Leute, vergleichen lassen; niemand aber wird sich hier versucht fühlen, sie als Schauspieler und dramatische Künstler anzusprechen.

Nicht so leicht lässt sich eine Stelle aus dem sechsten Jahrhundert erklären, in welcher der Mimus (als Drama) ausdrücklich als etwas noch Bestehendes erwähnt wird. Sie hat Cassiodorus, den Geheimsekretär des Ostgotenkönigs Theodorich des Grossen, zum Verfasser und lautet also: *Mimus . . ., qui nunc tantum modo derisui habetur, tanta Philistionis cautela repertus est, ut eius actus poneretur in litteris quatenus mundum curis edacibus aestuantem laetissimis sententiis temperaret.* [20]) Damit ist

19) Vgl. Jahn, a. O. LXXXIV, und besonders die dort angeführten Belege.

20) Cassiodorus, a. O. IV, 51. — Auf diese Stelle gründet Schack (a. O.) seine Vermutung von dem Fortleben des Mimus in der späteren Zeit und damit von der Möglichkeit der Berührung des modernen komischen Dramas mit dieser Bühnengattung. — Das Zitat ist das Fragment eines sehr dilettantischen (vgl. auch Cloetta a. O. S. 17) literarhistorischen Versuches, der sich über alle Arten theatralischer Darstellungen auslässt. Unserem Gewährsmann liegt es dabei in der Absicht, den Zweck der Wirkung des Theaters darzutun; denn er hat die Meinung des Aristoteles, wie aus mehreren seiner Schriftstücke hervorgeht, zu der seinigen (und vielleicht auch zu der seines Königs, wie man aus der Art und Weise, mit welcher sich Theodorich für diese Sache einnehmen liess und sie förderte, vermuten kann) gemacht, dass das Theater vor allen anderen derartigen Institutionen geeignet sei, müssige Köpfe angenehm zu beschäftigen und so von anderen, gefährlicheren Grillen abzulenken. Das ist die theatralische Teleologie des Cassiodorus; ein Ziel, das er auch dem Mimus

allerdings der Mimus in jener Zeit tatsächlich genannt; allein mit der Einschränkung, dass er nunmehr etwas anders sei, als er früher gewesen. Ursprünglich eine eigene Literaturgattung bildend, diene er jetzt lediglich der Verspottung. Zur Kenntnis der Sache ist damit allerdings so viel wie nichts gedient. Dennoch, glaube ich, kann man auch diese kurze Anmerkung stützen, wenn man sie mit dem zusammenhält, was oben über Apollinaris Sidonius ausgeführt wurde. Denn der „mimus" des Cassiodorus erscheint in auffälliger Ähnlichkeit mit dem Treiben jener „mimici". Dass der „Mimus" sein Wesen geändert habe, ist auch dort angedeutet. Da liegt nun wohl die Ansicht nicht zu ferne, dass Cassiodorus nur die Tätigkeit der Leute, die ihren Namen vom alten Mimus ableiteten, als solchen bezeichnete, wobei ihm jedoch das Unzutreffende dieser Benennung wohl zum Bewusstsein kam. Und so erhält die Annahme eine weitere Stütze, dass die Mimen jener Zeit mit ihren edleren Vorgängern nichts mehr gemein hatten als den Namen, d. h. also, dass der „Mimus auf der Bühne" damals bereits verschwunden war.

Ausser der eben genannten problematischen Stelle ist das Fortbestehen des Mimus in jener Zeit nirgends in der Weise bezeugt, dass er als Kunstgattung noch weitergelebt hätte. Das wäre nun zwar kein zwingender Beweis; aber durch die begleitenden Umstände ist er jedenfalls auch nicht ohne alle Bedeutung. Ja, wenn von Spielleuten überhaupt nicht die Rede wäre! Das ist aber nicht der Fall. Besonders Cassiodorus findet in seinen amtlichen Schriftstücken öfter Veranlassung von ihnen zu reden. Denn der König schätzte sie hoch, obwohl sie damals schon sehr in Verruf waren [21]), und wurde ihnen zum Mäcen. Sogar eine Regelung der Spiele von Staatswegen setzte er ein. Die „artes lubricae" unterwarf er einem Zensor, dem „tribunus voluptatum", dessen „formula" (Instruktion) Cassiodorus mitteilt, worin ihm sein Verhalten bei der Überwachung der „histriones" und

ursprünglich eigentümlich hinzustellen versucht. In dem, was man zu seiner Zeit „Mimus" nannte, kann er es allerdings nicht finden. Er greift also in die Vergangenheit zurück, und kommt dabei auf Philistio, einen Poeten der ersten Kaiserzeit. (Es ist nicht ausgeschlossen, dass er die Stücke des genannten Dichters aus eigener Lektüre kannte, da sie ja weit über den Tod ihres Verfassers hinaus noch gelesen wurden; vgl. Grysar, a. O., S. 305). Was man aber in seiner Zeit „Mimus" nannte, gefiel dem Cassiodorus nicht sonderlich, weil es dem Zweck, den er von den Belustigungen voraussetzte, wenig entsprach. Als er dann eine Parallele mit den Schwänken gleichen Namens des Philistio zog, da bemerkte er den grossen Unterschied, den er an der angezogenen Stelle ausdrückt.

21) Cassiodorus, *Var.* III, 51, wo „Thomas auriga" als „maleficus und magus" gescholten wird. Vgl. auch VII, 10.

„scaenici“ vorgeschrieben wird[22]). Mit diesen Namen sind alle öffentlichen Lustigmacher bezeichnet, indem kein Unterschied mehr zwischen einzelnen Spezialitäten geschieht. Denn man höre, was man sonst unter einem „histrio“ verstand. In einem Erlasse [23]) erhält ein gewisser Sabinus eine dreifache Benennung. Unmittelbar nacheinander werden ihm die Prädikate „auriga, histrio und equorum moderator“ beigelegt[24]); das hebt jeden Zweifel über seine Tätigkeit auf: er war ein Wagenlenker in den circensischen Spielen. So wird also das Wort „histrio“ selbst auf solche Artisten angewendet, die mit dramatischen oder schauspielerischen Produktionen absolut nichts zu tun haben. Vergleichen wir diese Tatsache mit dem, was bereits über die Depravation dieses Wortes gesagt ist, so finden wir, dass die Kugel eben fortrollte, wie die Bahn nach abwärts führte. Erst wurde der Histrio dem Mimus gleichgestellt, weil beide dem Theater nahe standen; dann sucht sich der Mimus allmählich eine andere Beschäftigung und tritt von der Bühne ab; die beiden Bezeichnungen aber, die ihm eigentlich nur als dramatischen Darsteller gebühren, bleiben ihm auch in dieser Phase. Nun müsste es ganz entschieden auffallen, wenn Theodorich, der diese Art von Lustigmachern begünstigte und unterstützte, eine edlere Gattung, die Vertreter einer dramatischen Kunst, vernachlässigt hätte, wenn sie vorhanden gewesen wäre. Hat er ja doch Sängern und Instrumentalkünstlern nicht geringe Aufmerksamkeit angedeihen lassen [25]). Hätte der König aber auch dramatische Künstler beschäftigt, so konnte Cassiodorus von den Theatergattungen und besonders vom Mimus nicht so reden, wie er es wirklich tat. Doch wird man hier nicht einwenden, dass der Mimus ja bekannt gewesen sei als etwas Lascives, Unsittliches? So dass der König guten Grund hatte, ihn zu ignorieren. Mit dem, was Cassiodorus vom Mimus weiss, stimmt das aber nicht. Etwas Auffallendes wäre er ja auch dann gewesen, und vielleicht wäre es in dem Falle noch nötiger gewesen von ihm zu sprechen. Auch könnte man vermuten, dass die Gattung theatralischer Künste, in welcher Form sie auch immer bestanden hätte, die Protektion des Königs gesucht und dieser Absicht zu Liebe sich aus ihrem Sumpfe gehoben hätte.

Der afrikanische Bischof Procopius erwähnt auch einmal des

22) *Var.* VII, 10.

23) *Var.* II, 9.

24) „Auriga und histrio“ auch sonst noch bei Cassiodorus verbunden, *Var.* III, 51.

25) Ebda., II, 40 und 41.

Mimus [26]). Aber er versteht darunter, was ausser allem Zweifel, nur den Pantomimus, macht sich also einer Begriffsvermischung schuldig, die übrigens sehr beliebt war [27]).

Apollinaris Sidonius redet noch an einer Stelle von Mimen: *Absunt ridiculi vestitu et vultibus histriones, pigmentis multicoloribus supellectilem Philistionis mentientes* [28]). D. h. wohl soviel, dass die Histrionen (ein Parallelbegriff für Mimen) vorgaben, das Gleiche zu tun, wie Philistio, ohne in der Tat dazu berechtigt zu sein. Der gute Klang, den dieser Name auch noch in jener Zeit hatte [29]), verleitete sie offenbar zu dieser Lüge; das war ihre Reklametafel. Aber unser gelehrter Gewährsmann, vertrauter mit der Literatur als das gewöhnliche Publikum der Spielleute [30]), liess sich diesen Bären nicht aufbinden. Auch ihm stösst, wie dem Cassiodorus, sofort der Unterschied auf, der zwischen den ihm bekannten Mimen des Philistio und den Produktionen bestand, die zu seiner Zeit unter diesem Namen in Umlauf waren. Worin letztere bestanden, darüber lässt sich auch aus diesen Worten nichts Sicheres herauslesen. Vielleicht aber braucht man sie überhaupt nicht so wörtlich zu nehmen. In jener Zeit war eine floskelreiche Ausdrucksweise Mode, die häufig zu gunsten geschwollener und bombastischer Wendungen auf Deutlichkeit verzichtete; dass auch Cassiodorus und

---

26) Herausgegeben v. Dindorf (Bonnae 1833), Bd. I *De bello Vandalico* II, 6 (S. 434).

27) Vgl. Jahn, a. O. I, XXXV.

28) Wie Grysar (S. 305) diese Stelle nur bedingt auf des Appollinaris Zeit beziehen will, ist nicht einzusehen. Sie ist enthalten in einer Mitteilung, die der Verfasser einem Freund aus seiner ländlichen Einsamkeit zuschickt. Darin wird Haus, Umgebung, kurz alle Lebensverhältnisse mit sprudelnden Worten geschildert. Bei der Erwähnung der Annehmlichkeiten, die der Verfasser durch seine Entfernung von der Stadt entbehren muss, macht er die genannte Anmerkung. Allerdings die Behauptung der Mimus des Philistio habe sich bis ins 5. Jahrhundert hinab auf der Bühne erhalten, lässt sich unmöglich mit dieser Stelle begründen, wie Grysar es tun möchte; von der Aufführung von Stücken ist ja darin überhaupt gar nicht die Rede also auch nicht von der der Mimen des Philistio. Eher liegt demnach ein Beweis für die Abweisung von Grysars Vermutung in dieser Stelle. Vgl. auch übernächste Anm.

29) Man sehe, was sich das Altertum alles von ihm erzählte, bei Grysar (S. 302 ff.) und Jahn nach.

30) Zur Kenntnis der Mimen des Philistio gehörte schon deshalb einige Bildung, weil sie griechisch geschrieben waren (Grysar, S. 305). Diese Sprache ist aber in der späteren Zeit weder dem Publikum so geläufig, um ohne Vorbereitung verstanden zu werden, noch werden sie die Spielleute genügend beherrscht haben.

Apollinaris dieser Zeitströmung verfallen waren[31]), lässt sich aus jeder Seite, die sie geschrieben, ersehen. Besonders der letztere, der sich als Edelmensch unter den tolosanischen Barbaren fühlte, hat sich auf seine römische Kunst als Rhetor etwas zu gute getan und seine Überlegenheit gern zur Schau getragen. Unter dieser jedenfalls zulässigen Voraussetzung betrachtet, kann die angeführte Stelle nun eine ganz einfache, ungezwungene und unzweideutige Erklärung erfahren. Sie sei folgendermassen gegeben. Philistio war dem gebildeten Apollinaris als Mimograph zur Genüge bekannt. Nun hatte der Clermonter Bischof aber allenthalben Leute gefunden, die sich lächerlich kleideten, den Namen der Mimen trugen und wohl auch für sich in Anspruch nahmen. Ihre Tätigkeit entsprach aber in keiner Weise dem, was der gelehrte Mann kraft seiner Kenntnisse von den Trägern einer ihm geläufigen Bezeichnung erwarten musste. Daher fiel es ihm auf, dass diese Histrionen auch so hiessen[32]), obwohl sie den Namen gar nicht verdienten. Der schwulstige Ausdruck: *histriones suppellectilem Philistionis mentientes* wäre demnach etwa in den Gedanken aufzulösen, „die Lustigmacher, welche sich fälschlich (d. h. ohne Grund dazu zu haben) Mimen nennen". Und so wäre wieder konstatiert, dass das Treiben dieser Leute von dem der alten Mimen abwich.

Wertvolle Nachrichten über die Mimen hat uns auch der Hispalensische Bischof Isidorus in seinen *„Originum s. Etymologiarum Libri XX"* [33]) hinterlassen. Im XVIII. Buch, das *de bello et ludis* handelt, redet er ausführlich von den theatralischen Künsten. Das *Caput XLIII. De scena* macht nun einen unverkennbaren Unterschied zwischen Dichtern (Sängern) und andern Künstlern, die auf der Szene wirkten. Es heisst dort: *Scena erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, quod pulpitum orchestra (!) vocabatur, ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi.* Auf dieser Erhöhung also sangen die Komiker und Tragiker, sprangen die Histrionen und Mimen; ihr Standpunkt war dabei die erhöhte Orchestra, welche einen Teil der Szena bildete! Diese schöne Anschauung wird sodann in einer Variation wiederholt. *Caput*

31) Vgl. Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter*, 6. Aufl. Bd. I, S. 71 ff., sowie auch Scherer a. O. S. 13.

32) Da der Begriff Schauspieler beim „Histrio" völlig verschwunden war, so hatte dieser Ausdruck nichts Merkwürdiges. Anders beim „Mimus", dessen Bedeutung Apollinaris aus dem Philistio kannte. — Bei Cassiodorus wird übrigens der „auriga" auch als „histrio", nicht als „mimus" eingeführt. Ob daran wohl nur der Zufall Schuld ist?

33) Siehe S. Isidori, episcopi Hispalensis, *opera omnia* Bd. 3 u. 4 in Mignes *Patrologia Latina.*

XLIV. De orchestra. Orchestra autem pulpitum erat scenae ubi s a l t a t o r a g e r e posset, aut duo inter se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus, a l i i gestus edebant. Das Bewusstsein, dass die Schauspieler in Komödie und Tragödie handelten u n d sprachen, hat demnach der heilige Mann nicht gehabt. Aber liegt in seinen Worten nicht doch das Geständnis, dass er eine Idee von dem Vorkommen des Wechselgespräches bei diesen beiden Dichtungsarten hatte? Was bedeutet denn sonst das „*duo inter se disputare*"? So stand also der Dialog wirklich noch praktisch in Verbindung mit der Szena? Somit gabs tatsächlich noch dramatische Aufführungen? Aber sehen wir weiter! „*Ibi enim poetae ad certamen conscendebant.*" Das also ist der Dialog auf der Bühne! Ein Sängerkrieg, ohne jeden weiteren dramatischen Beigeschmack! Von einer wirklichen dramatischen Vorstellung hatte der sonst so gelehrte Mann ja keine Ahnung. Hätte er nun das Wesen derselben also verkannt, wenn er sie zu seiner Zeit noch hätte geniessen können? Hätte er eine solche Unklarheit über den wahren Sachverhalt bewahren können, wenn er von den Spielleuten jemals, wenn auch nur auf improvisierten Bühnen, die primitivsten dramatischen Darstellungen hätte sehen können? So werden seine Erklärungen, die sich auf das antike Bühnenwesen beziehen, Argumente für die Zustände seiner Zeit. Und was er uns von den Bühnenkünstlern hier sagt, das gilt, wie bekannt, unmöglich von antiken Dichtern und Schauspielern, sondern ist eine Schilderung der Sänger und Pantomimen seiner Zeit und ihres Gefolges [34]). — Im gleichen Kapitel noch führt sodann Isidorus die „*officia scenica*" an; darunter versteht er „*tragoedi, comoedi, thymelici (!), histriones. mimi et saltatores*". Für jede dieser Gattungen wird dann eine Erklärung gegeben. So geht „*Caput XLV. De tragoedis. Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant.*" Der Begriff einer dramatischen Vorstellung ist mit dem „traurigen Gedicht", was eben die Tragödie für das ganze Mittelalter war [35]), auch hier nicht verbunden. Dagegen sind unter den Tragöden offenbar nicht bloss die Vortragenden, sondern die Dichter verstanden; also diejenigen, welche „*ad certamen conscendebant*". Dafür passt dann auch das „*c o n cinebant*" vorzüglich. —

34) Auch Appollinaris Sidonius zählt zu den „mimici" die Sänger (Musiker). — Isidorus unterscheidet immer zwischen sprechenden (singenden) und gestikulierenden (tanzenden) Künstlern. Erstere sind anscheinend die Dichter, letztere die Pantomimen.

35) N o t k e r, *Fides S. Athanasii episcopi*, in S c h i l t e r, *Thesaurus antiquitatum Teutonicarum* I, 2, S. 268 ff., womit man auch die einschlägigen Stellen bei Cloëtt a a. O. vergleichen möge.

Isidorus fährt fort: „*De Comoedis. Comoedi sunt qui privatorum hominum acta dictis atque gestu cantabant, atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant.*" Die Verbindung von Worten mit Gestikulation, die hier besprochen ist, käme der wahren Sachlage schon ein gut Stück näher. Aber eine Variante zu dieser Stelle, die öfter vorkommt[36]), zeigt hier eine Korruption des Textes. Welche Lesart die originelle ist, geht uns hier gar nichts an, da es vollkommen gleich ist, ob die Variante der Anschauung des Isidorus oder seiner Verbreiter entsprang. Die Darstellung mit Worten und Gebärden scheint nämlich so ungewöhnlich gewesen zu sein, dass mehrfache Quellen das „*dictis atque gestu*" ändern und „*dictis aut gestu*" schreiben[37]). Das Verbum „*cantabant*" bleibt in diesem wie in jenem Falle als Zeugma; das Prädikat „*exprimebant*" dagegen denkt auf die Ausführung der „*fabulae*" durch Tänzer. — Die Thymelici, welche in der Orchestra die Ouverture zu den Aufführungen spielen, können wir hier übergehen. Um so mehr ist das anzumerken, was in „*Caput XLVIII. De histrionibus*" gesagt wird. „*Histriones sunt qui muliebri indumento gestus impudicarum feminarum exprimebant: ii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant. Dicti autem histriones, sive quod ab Istria id genus sit adductum, sive quod perplexas historiis fabulas exprimerent, quasi historiones.*" Die Etymologie soll uns keine Zeile lang beschäftigen; aber die Sache! Von den Histrionen der alten Welt hat Isidorus nichts gewusst, das eröffnet der erste Blick. Was er da schildert, sind die Lustigmacher seiner Zeit, die sich in weibliche Kleidung stecken und durch ihr unsittliches Benehmen sich die Verdammung aller Ernstgesinnten aufladen. Wo an ihre frühere, ernstere Tätigkeit erinnert wird, vermischt sich gleichfalls die Auffassung des Begriffes in seinem jetzigen Sinn. Nur dass die Histrionen früher auch tanzweise Geschichten aufführten, ist dem Isidorus noch bekannt. Weiter als in die Zeit, da der Histrio bereits zum Pantomimus geworden war, reicht seine Kenntnis nicht in die geschichtliche Zeit hinauf. Dass die Histrionen früher nur Schauspieler waren, dass sie die Begriffe tragoedi und comoedi — allerdings nicht in dem Sinne, wie unser Autor diese beiden Namen auffasst, — in sich einschlossen, davon hat er keine Ahnung. — In ähnlicher Weise windet er sich auch bei der Erklärung des Wesens der „*mimi*" durch, indem er einfach mit anderen Worten Ähnliches sagt, als er bisher immer

36) Migne a. a. O. Sp. 840.

37) Vielleicht ist das die ursprüngliche Lesart und das „*atque*" durch jenes, welches unmittelbar folgt, veranlasst.

von Tragoeden, Comoeden und Histrionen geoffenbart. Mehr erlaubt ja seine Sachkenntnis nicht. *„Caput XLIX. De mimis. Mimi sunt dicti Graeca appellatione, quod rerum humanarum sint imitatores. Nam habebant suum auctorem qui, antequam mimum agerent, fabulam pronuntiaret. Nam fabulae ita componebantur a poetis, ut aptissimae essent motui corporis."* Das Bewusstsein, dass beim alten Mimus von einer und derselben Person gehandelt u n d gesprochen wurde, ist auch hier nicht vorhanden. Man hatte nur Kenntnis von Pantomimus, der sich ja bis in jene Zeit erhielt, und von dieser Anschauung ist jene abhängig, die man sich von jeder anderen dramatischen Kunstgattung machte. Die Tätigkeit der Mimen besteht lediglich in der „Bewegung des Körpers"; dass sie dabei gesprochen hätten, ist vollkommen ausgeschlossen. Nicht einmal ihre Handlung ist von Worten begleitet, sondern der *„auctor"*, der den Inhalt der *„fabula"*, die dann gemimt wurde, dem Publikum erzählte, tritt v o r dem eigentlichen Mimus auf; dadurch scheinen sich die Mimen von den Histrionen, die eines Programmes überhaupt nicht bedurften, unterschieden zu haben. — Aus all dem geht hervor, dass Isidorus sich kein Bild von der wahren (dramatischen) Tätigkeit des Bühnenvolkes machen konnte. Hätte er sie aber bei den Histrionen seiner Zeit gefunden, so hätte er trotz seiner Unkenntnis der historischen Verhältnisse nicht so schrecklich fehlgreifen können; und da er seine Vorstellung auch nicht aus der Luft greifen konnte, so wird man mit Recht seine Schilderung angeblich historischer Verhältnisse für eine Schilderung der Verhältnisse seiner Zeit ansehen dürfen, zumal sie mit dem, was aus anderen Quellen bekannt ist, nur übereinstimmt.

Ein Überblick über alle die Nachrichten, die aus jener Zeit noch vorhanden sind, stellt es ausser Zweifel, dass der Mimus als eine dramatische Kunstgattung beim Übergang vom Römertum zum Germanentum, also etwa im 6. bis 7. Jahrhundert, bereits erstorben war.

II. Sind die Spielleute des Mittelalters vor der Entstehung des neueren Dramas dramatisch tätig gewesen?

Der lateinische Sammelname [38]) für die Lustigmacher ist im frühen Mittelalter *„scurra, mimus oder histrio"*. Als eine ebenso unbestimmte, weit-

38) Bis zum 12. Jahrhundert sind die Hauptquellen der spärlichen Überlieferung von dem Treiben der Spielleute die G l o s s e n, welche P i p e r, *Die Spielmannsdichtung* I, S. 6 ff., bequem zusammensiellt; sie brauchen nur geringe Ergänzung. Hier ist grösstenteils S t e i n m e y e r - S i e v e r s, *Die althochdeutschen Glossen* nach den Angaben P i p e r s citiert.

aus aber am häufigsten gebrauchte Benennung entspricht ihm das deutsche Wort *„spilman"*, welches auch zur Erläuterung anderer lateinischer Ausdrücke herhalten muss; so für *„scenicus, thymelicus, ioculator"*. Die Glossierung mit dem allgemeinen Ausdruck *„spilman"* gibt natürlich nicht genügend Aufschluss über die Tätigkeit der damit bezeichneten Leute, da ja auch die lateinischen Benennungen keinen wesentlichen Unterschied ausdrücken. Doch haben wir zu diesen Lemmaten auch andere Glossierungen, welche deutlicher sind.

Die frühesten Nachrichten [39]) dieser Art fallen nicht vor das achte Jahrhundert. Damals waren die Banden der Spielleute aus dem südlichen Frankreich, wo bislang ihr Eldorado gewesen, auch nach dem Norden und Osten vorgedrungen [40]). Dass sie bereits den ganzen Kontinent durchquert hatten, beweist das Vorhandensein einer niederdeutschen Glosse aus dieser Zeit, welche das Wort *„histrio"* mit *„tûmâri"* [41]) wiedergibt. Soweit daraus ein Schluss gezogen werden kann, hat man hierunter einen Tänzer oder Ähnliches zu verstehen. Denn *„tûmâri"* hängt zusammen mit *„tûmôn"*, welches seinerseits dem lateinischen *„rotari* und *circumire"* entspricht. Wahrscheinlich hat man es hier mit einem Fremdwort zu tun, welches „vielleicht mit der Sache, dem Springer- und Gauklerwesen, aus dem Romanischen" [42]) gekommen ist. Eine andere undatierte Glosse bestätigt diese Auffassung, indem sie durch die Bezeichnung *„tûmâri"* das lateinische *„salii"* erklärt [43]). Zwei weitere Denkmäler, die nicht später als in das neunte Jahrhundert fallen, erläutern damit *„scurro"* [44]), und an anderen Orten muss es als Verdeutschung von *„scurra, thymelicus und ioculator"* [45]) gelten,woraus für die spezielle Bedeutung des Wortes zwar nichts hervorgeht, wohl aber die nicht weniger wichtige Tatsache erhellt, dass man es nicht für nötig hielt, einen Unterschied zwischen diesen lateinischen Bezeichnungen zu machen. Hier gebrauchte man für allgemeine Ausdrücke einen deutschen Sonderausdruck, der in keiner Weise den Gedanken aufkommen lässt, sein Träger sei etwa dramatisch tätig gewesen.

39) Eine engere Zeiteinteilung während der ahd. Periode lässt sich nicht leicht bewerkstelligen.

40) S. K. Weinhold, *Die deutschen Frauen in dem Mittelalter*, 2. Aufl. (Wien 1882) Bd. II, S. 138.

41) E. G. Graff, *Althochdeutscher Sprachschatz* (Berlin 1834), S. 424.

42) O. Schade, Altdeutsches Wörterbuch (2. Aufl., Halle a. S. 1872—82), s. v. *„tûmâri"*.

43) Graff, a. O.

44) Ebda.

45) Steinmeyer-Sievers, a. O. I, 96, 57. — 151, 34. — 292, 70.

Eine andere, wiederholte Bezeichnung der Lustigmacher geschieht durch *„scirno"* [46]), einer Ableitung aus dem Verbum *„scirnon"*; das bedeutet so viel, wie „Spott treiben, *subsannare"* [47]). Auch dieses Wort hat in mehreren romanischen Sprachen gleiches bedeutende Verwandte. Zunächst findet es sich nun als Glosse zu Ausdrücken allgemeinen Inhalts, also zu *„scurra, histrio, jocularis"*. Und eine solche allgemeine Verwendung kommt ihm im Deutschen gleichfalls zu; „Notker behandelt *spiliman* mit *scurra* und *scirno* als synonym" [48]). Etymologisch kann nun dem Worte *„scirno"* keine andere Bedeutung zukommen, als die eines Possenreissers, und so begrüssen wir wieder alte Bekannte. Oder hört man hier nicht den *„derisus"* des Mimus, worüber sich Cassiodorus so bitter beklagte, wieder erschallen, oder finden wir nicht die *„mimici"* des Apollinaris Sidonius wieder, welche die Leute „durch das Gift ihrer Zunge verletzten"? — In den Interlinearglossen zum Priscianus aus dem zehnten Jahrhundert muss *„scirno"* sonderbarer Weise das Lemma *„geta"* erklären [49]). Bekanntlich trägt in der späteren Komödie der komische Knecht den Namen „Geta oder Davus" [50]). Für den Glossator gilt diese Persönlichkeit als scirno, sicherlich aber nicht als dramatische Figur, sondern vielmehr wegen seines possenhaften Wesens [51]).

---

46) Graff, 6, 550. — Steinmeyer-Sievers I, 414, 27. — 417, 38. — 424, 27. II, 60, 47. — 64, 48. — 96, 50. — 240, 29. — 348, 23. — 365, 23. — 369, 37. — 524, 11. — 613, 81. — (Die Citate von Steinmeyer-Sievers sind teilweise mit denen von Graff identisch).

47) Schade, s. v. „scirnôn".

48) Piper, a. O. S. 7.

49) Graff, a. O., wo es heisst: *scirno . . . geta, gothus* Pr. v. t. m. nach des *Terenz Amphitruo* und dem lat. Gedicht des MA. c. s. Docen, *„Über den Geta des Terenz"*. Unter den sechs Komödien des Terentius ist aber bekanntermassen kein *„Amphitruo"*, sondern dieses Stück rührt von Plautus her. Docen kann demnach nicht „Über den Geta des Terenz" geschrieben haben. Die Verweisung bezieht sich denn auch nicht, wie man vermuten sollte, auf einen so betitelten Aufsatz, sondern auf die Glossensammlung im handschriftlichen Nachlass dieses Gelehrten (in der Münchner Staatsbibliothek). Dort heisst es bl. 71 b: *„scirno geta . . . Pri. 2, 34. (Die Glosse deutet auf das latein. Gedicht des Mittelalters, u. d. T. Amphitruo im 15. oder 16. Jahrhundert gedruckt).* Dieses u(nter) d(em) T(itel) scheint Graff (Massmann) als „nach des Terenz" gelesen zu haben. Daher die Verwirrung.

50) Vgl. J. Grimm, *Kleinere Schriften*, 3, 199.

51) Nach Docen deutet die Glosse auf den mittelalterlichen lateinischen *„Amphitruo"*. Sie selber gehört mit den Priscianusglossen nach Graff ins zehnte Jahrhundert. Ob sie jedoch mit der genannten Elegieenkomödie in Zusammenhang gebracht werden darf, muss dahingestellt bleiben, so lange das Dunkel über die Lebenszeit ihres Verfassers nicht gelichtet ist. Von Vitalis von Blois, so lautet

Sonderbar ist es, dass das Wort *„mimus“* fast nie glossiert wird, obwohl es nicht gerade selten vorkommt. Peiper[52]) konnte von ihm nur drei glossierte Stellen anführen. Wahrscheinlich erschien den Erläuterern eine Übertragung gerade darum als überflüssig, weil in den Denkmälern diese Bezeichnung häufig ist. Dazu stimmt auch der Umstand, dass einmal[53]) *„scurra“* zunächst mit *„mimo“* verdeutlicht und erst diesem wieder als Erläuterung *„scirno“* beigefügt wird. Da scheint jener Ausdruck gleichsam wie ein Fremdwort in die Sprache des Glossators übergegangen zu sein. — Ausserdem erscheint *„scirno“* noch als Glosse zu *„saltator“*. Daraus geht

---

sein Name — weiss man nämlich nur das eine, dass er vor 1169 den *„Amphitryon“* geschrieben hat; das Gedicht (Vitalis Blesensis, *Amphitryon et Aulularia* ed. Fr. Osannus, Darmstadt 1836) führt einigen Hss. nach auch den Titel *„Geta“* nach der Hauptperson, welche in der mittelalterlichen Darstellung nicht Amphitryon mit seinem himmlischen Doppelgänger ist, sondern der lustige Knecht, der bei Plautus bekanntlich den Namen Sosias trägt. Die Meinungen über die Lebenszeit dieses Mannes gehen nun weit auseinander. Die einen versetzen ihn in das zwölfte Jahrhundert (Grässe, Allgemeine Literargeschichte, II, 2, 2 und M. Haupt in seiner Rezension von der Ausgabe Osanns, Wiener Jahrbücher 1837, Bd. 79, S. 109). Stimmt diese Angabe, so ist natürlich Docens Anschauung von der Abhängigkeit der Glosse von diesem Gedicht unmöglich richtig. Aber andere lassen Vitalis bereits im neunten Jahrhundert leben und erklären ihn für eins mit dem Mimen Vitalis, dessen Grabschrift uns überliefert ist (Peiper, a. O. S. 514 ff.). Für die Erläuterung der Glosse ist aber schließlich die Frage unerheblich, ob ein derartiges Abhängigkeitsverhältnis besteht; denn sie braucht doch nicht unbedingt diesem Gedicht ihren Ursprung zu verdanken. Es hatte ja auch Vitalis den Namen „Geta“ von den römischen Dramatikern entnommen. Warum sollte der Glossator ihn nicht ebendaher, ohne jeden weiteren Zwischenhandel, bezogen haben? Was Docen veranlasst, das Gedicht des Vitalis überhaupt einzuführen, ist nicht ersichtlich. Die Stelle bei Priscianus (H. Keil, *Grammatici Latini* II, S. 152, Lib. V, 16. — Docens Zitat: Pris. 2, 34 ist falsch!) ist ein Beispiel aus des Terentius *„Phormio“*; in diesem Stück kommt bekanntlich eine Person mit dem Namen „Geta“ vor. [So aber nur in Clm. 18375 (Graffs Pr. t.) und (nach Graff, *Diutisca*, Stuttgart 1829, Bd. III, S. 350) in einem Wiener Pergamentkodex des sechzehnten Jahrhunderts (Pr. v.), wo es neben die Erklärung von *„geta“* als *„gothus“* tritt, nicht aber, wie Graff, Sprachschatz a. O. fälschlich angiebt, auch in Clm 280 A. (Pr. m.); vgl. auch Steinmeyer-Sievers II, 370, 20]. Dass nun der Glossator seine Erklärung des „Geta“ leicht aus der Kenntnis des Terentius selber haben konnte, kann man schon daraus entnehmen, dass er bei dem Priscianuszitat *„Terentius in Phormione“* über den Namen des Stückes zur Belehrung unkundiger Leser als Glosse setzt *„in illa fabula‘*, Die Bekanntschaft des deutschen (Tegernseeer?) Erklärers mit dem lateinischen Dichter ist aber um nichts unwahrscheinlicher als die Wanderung der Elegieenkomödie des Vitalis von der Loire nach Oberdeutschland.

52) A. O. S. 4.

53) Steinmeyer-Sievers II, 369, 37.

hervor, dass die deutsche Bezeichnung ein Allgemeinbegriff für die Lustigmacher galt. Denn mit *„tûmâri"*, das für die lateinischen Sammelwörter *„histrio"* und *„scurra"* verwendet wurde, oder mit *„uuephare"*, das wir sogleich auch als Parallele zu *„histrio"* kennen lernen werden, hätte der spezielle Sinn dieses Lemma deutlich genug gegeben werden können. Wenn *„scirno"* auch die Wiedergabe von *„scortator"* bewerkstelligt, so ist das bezeichnend, doch hier schliesslich ohne Belang. — Auch auf die verschiedenartige Anwendung des Wortes *„scirno"* kann sich nach all dem die Behauptung, dass die also bezeichneten Leute dramatische Tätigkeit pflegten, niemals gründen. Ihr Beruf war ein ganz anderer als die Aufführung von „Mimen".

Im Notker[54]) ist einmal dem Worte *„histrio"* als Glosse *„uuephare"* beigesetzt, was mit *„wephen"* = springen, hüpfen (vgl. den turnerischen Terminus *„wippen"*) zusammenhängt. Und was ist damit gemeint? — Ein Seiltänzer; der *„histrio, ι. uuephare . . . gat per funem. i. an seile"*. Neben ihm ist noch ein *„auriga"* tätig, der gleichfalls als *„mimus"* bezeichnet wird, alte Bekannte schon seit den Zeiten des Cassiodorus. Ihr Wirkungskreis ist das „theatrum" oder der „circus".

Auf dramatische Leistungen könnte weit eher als alle genannten das Wort *„antharâri"*[55]) hinweisen, welches bereits im achten Jahrhundert als Erklärung von *„imitator* und *aemulus"* erscheint. Es ist das eine genaue Wiedergabe des lateinischen Ausdruckes, wie aus dem Gebrauch des verwandten Verbums *„antarôn"* hervorgeht[56]). Aber hier ist der Gedanke an dramatische Tätigkeit ausgeschlossen. Im elften Jahrhundert aber begegnet es zweimal in enger Verbindung mit dem Namen *„histrio"*, und zwar mit deutlichem Hinweis auf das antike Theater. Ist das nicht ein Beleg, dass man sich noch ganz gut eine Vorstellung von der Wirkungsart der Schauspieler machen konnte und der *„histrio"* auch im antiken Sinne noch lebendig war? Doch sehen wir die beiden Stellen genauer an[57]). Sie

54) Herausgegeben v. P. Piper (Freiberg und Tübingen 1882/83).

55) Steinmeyer-Sievers I, 29, 5. — Graff I, 379. — Wackernagel, a. O. § 22, bes. Anm. 18a) gründet nur auf dieses Wort gestützt den Verdacht einer „rohen theatralischen Darstellung durch Mummerei und Gebärde".

56) S. bei Graff, s. v. *„antarôn"*: *„(serra) . . . unil die segala antderôn"* (heisst es im *Physiologus*). — *„der affo anterot, daz er die menniskon sihet tuon. — ih anterota dero menniskon site = descripsi"*.

57) Schilter, *Thesaurus antiquitatum Teutonicarum* I, 2, S. 268 ff. enthält die Notkerstelle, welche in der Ausgabe von Piper fehlt; das andere Zitat ist in einem Virgilianischen Codex des 10.—11. Jahrhunderts enthalten, aus dem Docen in Aretins *„Beyträgen"* VII, S. 294 das Notwendige wiedergibt. Bd. II, 146.

haben eine auffallende Ähnlichkeit mit einander. In Notkers Exegese des Athanasianischen Glaubensbekenntnisses, wo sie gelegentlich der Auseinandersetzung des Begriffes *„persona"* eingeführt wird, heisst es nämlich: *„Do veteres in Skena ze spile sazen, do uuas uuilon iro delectatio zefernemenne luctuosa carmina diu tragediae heizent. An dien uuurden geantret fletus miserorum, nach demo underskeite sexus et aetatis, daz man fictis vocibus ketate representationem Priami alde Hectoris, alde eccubae, alde andromachae, alde eteliches fone des misseburi diu fabula sageta. Uuanda die antrunga histriones taten ora contorquendo* [58]*, daz chit flannendo, unde daz iro spectatoribus unzimig tuohta dannan begonden sie iro anasiune ferlegen cavatis lignis, diu latini nu larvas heizent".* Auf die Verhältnisse, wie sie zur Zeit Notkers bestanden, ist hieraus keine Beziehung abzuleiten. Denn die Stelle ist nur ein Abklatsch aus des Boëthius Buch *„De persona et duabus naturis contra Eytychen et Nestorium"* [59], worin zur Erklärung des Begriffes *„persona"* auf die Etymologie dieses Wortes hingewiesen wird und dabei der Gebrauch von Masken im antiken Drama zur Sprache kommt. Aber schon Boëthius bezieht sich bei seinen Auseinandersetzungen auf etwas Historisches. Seinem Kommentator Notker waren sodann die Tatsachen vollends fremd, wie er ja nicht einmal wusste, was zum Wesen einer Tragödie notwendig ist [60]. Daraus darf man wohl auf die Unmöglichkeit einer dramatischen Beschäftigung der Spielleute schliessen. Denn hätten sie, als welche dem Notker sonst unter dem Namen *„histriones"* wohl geläufig waren, jene Kunst geübt, so müsste er ganz anders von ihnen und vom Drama reden, als er wirklich tat. — Die andere Stelle, wo der *„anterer"* erwähnt wird, ist das Bruchstück einer Anweisung zur Redekunst: *„Vultus quoque pro sententiae dignitate mutandi sunt. sed non ita, ut histrionibus mos est . i. ánterarin, qui ora torquendo . i. prîchen machondo ridiculos motus . i. spîlelîche gebârda spectantibus praestant."* Warum ist der *„histrio"* hier als *„anterer"* glossiert, welches Wort doch sonst nie in diesem Sinne erscheint? Gerade hier, wo das Lemma in ausdrücklichem Bezug auf darstellende Kunstübung gebraucht ist, wird es nicht mit den gewöhnlichen Ausdrücken (*„scirno* u. ä.) erklärt, sondern man wählt eine zwar sonst für dieses Wort ungebräuchliche, aber nicht misszuverstehende Bezeichnung. Der Spielmann, wie er allgemein bekannt

58) Vgl. hier die fast wörtliche Ähnlichkeit mit der andern Stelle.
59) Cotta a. O. S. 16.
60) Das weist Cloëtta S. 17 f. aus einer anderen Stelle seiner Kommentierung zum Boëthius nach.

war, gab eben kein ganz passendes Beispiel für das, was gesagt werden sollte. — Noch einmal erscheint im fünfzehnten Jahrhundert der *„mimus* oder *scenicus“* als *„antrer der leut“* [61]) in ähnlichem Zusammenhang.

Das verballhornte lateinische Wort *„mimrius“* erhält als Glosse den Ausdruck *„kilihida“* [62]), von ähnlicher Bedeutung wie *„antarâri“*. Damit wäre der spezielle Sinn der fremden Bezeichnung getroffen. In der Regel jedoch gilt der *„mimus“* als Kollektivum, wird daher als Lemma zu *„spiloman“* [63]) gebraucht und in dieser indifferenten Bedeutung steht es auch in den Denkmälern [64]).

Welche ungünstige Meinung einige Schriftsteller von den Spielleuten hatten, geht aus der Bedeutung von *„gougeler“* hervor; damit wird zwar auch der *„scenicus“* bezeichnet, aber im 8. bis 9. Jahrhundert bildet es die Glosse zu *„maleficus“*, im 10.—11. Jahrhundert zu *„maleficus, prestigiator“* und im 11.—12. gar zu *„magus“* [65]). An dieser unheimlichen Bezeichnung haben die Spielleute jedenfalls insofern Schuld, als wohl Taschenspielerkunststückchen zu ihren begehrtesten Übungen mögen gehört haben. Das mag die Geistlichen — denn auf solche sind allem Anschein nach diese Glossierungen zurückzuführen — welche gerade in diesen Jahrhunderten ihr besonderes Übelwollen diesen „Dienern des Satans“ [66]) zuwandten, veranlasst haben, die harmlosen Spielereien zu verdächtigen und mit einer gruseligen Sache in Verbindung zu bringen. —

---

61) Graff, a. O., nach einem Vokabul. von 1482; nach Diefenbach (*Novum Glossarium Latino-Germanicum*, Frankfurt 1867, s. v *„mimus“*) auch bereits in einem 1468 zu Augsburg erschienenen. Das Verbum *„antern“* im Sinne von Verspotten, als Karrikatur nachäffen gibt es noch heute im bayrischen Dialekt. Doch scheint ein Bedeutungswandel vorzuliegen und ursprünglich der Begriff des Spottes mit dem Worte noch nicht unbedingt verbunden; wenigstens wird im 8. Jahrhundert *„gestus“* mit *„antrunga“* wiedergegeben.

62) Steinmeyer-Sievers I, 254, 14. — Oder *„kilihida = idem?“* wie Graff II, 117 fragt?

63) Piper, a. O. S. 4 in der Anm.

64) So bei Notker, (ed. Piper) II. 146. Ferner *Mon. Germ. hist.* Pertz, III S. 310, 428; XXVII, 73: *ep. V. Karol. aevi* III, S. 179, 557; und anderorts.

65) Graff, 4, 134 f.

66) Scherer, a. O., S. 17.

(Schluss folgt).

Sprache und Literatur.

Mit Rücksicht auf Wilhelm Grube, *Geschichte der chinesischen Litteratur*. Bd. VIII der Sammlung: Die Literatur des Ostens in Einzeldarstellungen.

Von

K. Bruchmann.

In der geistig-geschichtlichen Welt gelten die Chinesen noch vielfach für ein besonders deutliches Beispiel von der Wahrheit jenes spinozistischen Satzes, der an sich allerdings allgemeinere Geltung verlangt: *unaquaeque res quantum potest et in se est, in suo esse perseverare conatur* (Eth. III prop. 6). Wir wissen indessen, dass das Meer des Lebens auch in China weder stetig seine glatte Oberfläche bewahrt, noch auf einen bescheidenen Rhythmus von Ebbe und Flut sich beschränkt hat. Vielmehr haben auch da zuweilen Stürme gewütet und Strömungen umgesetzt. Innere Fehden unter den Teilstaaten führten schliesslich den Zusammensturz des Reiches herbei und es kam zu einer neuen Ordnung der politischen Dinge. Auch der scheinbar uralte Granit der Sprache hat dem Auge der Forscher seine geschichtlichen Marken enthüllt und schon seit einiger Zeit ist die Meinung erschüttert, dass die chinesische Sprache durchaus immer auf und in ihrer unflexivischen Einsilbigkeit bestanden habe. Dennoch gilt uns China als ein Land des konservativen Schemas und das Statarische (wie Hegel sagte), das ewig wieder erscheint, ersetzt zum Teil das, was wir Geschichte nennen würden.

Der allgemeine Wille der Völker „*suum esse conservare*" schliesst nun nicht notwendig in sich, dass sie ihre politischen Grenzen unveränderlich erhalten wollen. Von den beiden Möglichkeiten jedoch, dies zu erreichen, hat wohl noch kein Volk freiwillig die eine gewählt, sich entweder

in der Beschränkung als politischen Meister zu zeigen oder gar — wie der Weise Schillers — sich in den kleineren und kleinsten Kreis einzuschliessen. Vielmehr segeln die Völker, wenn es irgend angeht, noch immer mit tausend Masten in den Ozean. Entweder glauben sie, mit ihrem bisherigen Bestande nicht auskommen zu können, oder es ist, im Gegensatz zur Chemie, Eigenheit des Menschen, über den Sättigungspunkt hinaus noch etwas haben zu wollen. Nicht so die Chinesen. Weder suchen sie in der Nähe die Grenzen zu arrondieren, noch haben sie das an anderen Stellen zuweilen auftretende Bedürfnis, erst ein kleines Protektorat zu etablieren, ehe sie zum Wohle der Protegierten sich diese ganz einverleiben. Diese Sattheit wird uns einigermassen begreiflich bei einer auf 357 Millionen geschätzten Einwohnerzahl, die also hinter den 392 Millionen der Europäer nur um 35 Millionen zurückstehen, sodass auf je 100 Europäer etwa 91 Chinesen kommen.

Wird ihr Blick nicht durch die beliebten Rimessen anderer Gebiete angezogen, wie der der Europäer (wer kann für diesen launigen Zug der Natur?) vom Glanz des Goldes, vom Duft und Geschmack der Gewürze, von der Brauchbarkeit der Pelztiere [1]) u. a. m., so haben sie im eigenen Lande, dessen Boden sie so betriebsam ausnutzen, genug, zumal sie nicht grade wählerisch in der heimischen Pflanzen- und Tierwelt das Ernährende zu erspähen wissen, und zumal bis jetzt noch nicht bewiesen ist, dass irgendwo wirkliche und dauernde Übervölkerung eintreten kann.

Die Stürme der Völkerwanderungen besassen eine erziehende Wirkung und waren insofern angenehm, als sie, wie Stürme, nicht dauernd tobten. Heute aber ist unser Planet von einer nervösen Unruhe erfüllt, weil das Leben ein Weltleben geworden ist, was zu unserem Glück sicherlich nichts beiträgt. So haben denn auch die Chinesen, obgleich sie, als Menschen, immer dem Wechsel und der Veränderung unterworfen waren, neuerdings erfahren müssen, dass sie sich der Einwirkung der europäischen Verhältnisse nicht mehr entziehen können, wie dies Prof. Grube in einem Vortrage (hier in Berlin) über das Chinesentum und die abendländische Kultur dargelegt hat.

Da sie kein Bedürfnis nach dem Fremden geäussert haben, so sind sie natürlich berechtigt, es abzulehnen. In einem Volke, in dem der Grundsatz der Pietät so tief eingewurzelt ist, wird es eine ganz natürliche Empfindung sein, dass z. B. der Übertritt zum Christentum eine Impietät gegen die Vorfahren einschliesst, die Jahrtausende mit der einheimischen

1) Peschel, *Geschichte der Erdkunde*, 1865, p. 303, 327.

Religion oder deren Surrogat ausgekommen sind, grade wie dies auch in Indien der Fall gewesen ist und noch ist.[1])

Wie man oft versucht hat, die geschichtlichen Ereignisse nach ihrer Einzelerforschung auf einen Grundzug des Volkes zurückzuführen, so hat man es auch bei den Chinesen getan und zu diesem Zweck ihre Sprache als charakteristische Erscheinung betrachtet, nach Form und Inhalt. Freilich sind ausser den in der Literatur niedergelegten Gedanken auch die Sitten und Gebräuche zu beachten. Um den Charakter eines Volkes zu erkennen, muss man seine Ideale kennen; oder wir fragen uns: wodurch wird für uns ein Grieche, ein Römer der vergangenen Zeit eben so, dass wir ihn echt griechisch, echt römisch, undeutsch nennen. Wie andrerseits soll ein echter Deutscher sein? Hierbei stossen wir gleich auf geschichtlich-geographische Schranken der Beurteilung. Denn waren die Deutschen immer so, wie wir sie jetzt denken, die Römer immer Cäsarisch u. s. w.? Welches wäre der repräsentative griechische Typus? Was wir Deutsche nennen, ist das Ergebnis einer langen geschichtlichen Entwicklung. Noch ist sehr unwahrscheinlich, dass sie stets in Deutschland gesessen haben. Das Verhältnis der Stämme hat sich in etwa 2000 Jahren stark geändert. Zur Zeit Karls des Grossen gab es keine Preussen, aber nicht einmal im strengen Sinne Deutsche. Wer von festen Merkmalen spricht, müsste annehmen, dass allgemein die Arten der Menschen, seitdem es Menschen gibt, dieselben geblieben sind. Aber wer könnte mit Zuversicht die Unveränderlichkeit der Rassen und Arten behaupten? Noch immer herrscht in der Einteilung der Rassen keine Einmütigkeit.

Spähen wir aber nach einem Zustande vor der Rassenentwicklung, wie wir sie jetzt vor uns sehn, aus, so entsteht die Frage, wie wir sie uns entstanden denken. Als die Erde begann, Organismen zu entwickeln (wir denken uns gegen Fechner, dass das Unorganische das erste, nicht erst eine Abspaltung vom Organischen war), gab es doch noch keine kaukasische und polynesische oder sonstige Rasse. Als in der Wesenreihe Vertebraten entstanden, sind dies doch noch keine Menschen gewesen. Wir wissen nicht, wie diese wurden, denken uns aber, aus einer niedern, noch nicht menschlichen Stufe.

Man muss verblüfft sein, wie Naturforscher, deren Tatsachen-Exaktheit uns sonst so wertvoll ist, aus äusserst dürftigen Funden die Reihe der Entwicklung neuerdings glauben stetig rekonstruieren zu können. Die Reste des Pithekanthropus erectus (Java) sollen eine schöne, sichere

1) Max Müller, *Alte Zeiten, Alte Freunde.* Gotha 1901, p. 296.

Brücke zu jener vormenschlichen Periode bilden — eine Leichtfertigkeit der Induktion, die erstaunlich ist. Aber gesetzt, jenes Wesen diente als Bindeglied zwischen der untern und obern Reihe, so bleibt die weitere Frage bestehn, wieviel Schöpfungsherde wir annehmen sollen, d. h. Stellen, an denen aus Tieren Menschen wurden. Wäre es nur eine Stelle gewesen, so wäre damit die Gleichartigkeit der Menschennatur in aller Schärfe bezeichnet, nicht in der verschwommenen Form, in der sie jetzt oft behauptet wird. Nehmen wir mehrere Schöpfungsherde an, so ist sehr wahrscheinlich, dass genau auf dieselbe Weise Menschen geworden sind, d. h. aus denselben Tieren. Und wiederum wäre dann die Gleichartigkeit derselben Tiere kaum zu umgehen. Denen, die immer noch bei diesem Gedanken gruselt, gibt Lotze den Rat, dass sich der Mensch nach dem schätzen soll, was er ist, nicht nach dem, woraus er entstanden ist.

Von seinen Äusserungen über die Entwicklungslehre sei jedoch erwähnt, was sich anscheinend gegen Darwin richtet (*Metaphysik,* 1879, p. 466): unwahrscheinlich bleibt es immer, dass nur an einem einzigen Punkte sich die nötigen Bedingungen der Entstehung organischer Wesen sollten gefunden haben; unwahrscheinlich, dass bei der Verschiedenheit der irdischen Elemente, die hier im allgemeinen gleichartigen Einflüssen unterlagen, an allen Stellen nur organische Keime derselben Art sollten entstanden sein; unwahrscheinlich endlich, dass diese der Bildung günstige Zeit nur ein schöpferischer Augenblick sollte gewesen sein und nicht so lange gedauert haben, dass die inzwischen sich langsam verändernden Umstände auch neue Schöpfungen den früheren, ohne auf blosse Fortbildung dieser beschränkt zu sein, hätten hinzufügen können. . . So ist die ursprüngliche Mannigfaltigkeit einfacher und entwicklungsfähiger Typen jedenfalls die wahrscheinlichere Vermutung. Aber allerdings mussten alle diese Bildungen (verschiedener Orte und Zeiten) zahlreiche Analogien des Baues darbieten; die Gleichung, welche die Bedingungen lebensfähiger Verbindung der Elemente enthielt, schloss die Möglichkeiten der Lösung in bestimmte formelle Grenzen ein. Wie es nun gewesen sein mag, können wir nicht sagen. Im allgemeinen sind wir aber geneigt zu glauben, dass die Natur das Kunststück, aus Tieren Menschen zu machen, nur auf einem Wege erreicht hat, d. h. dass alle Menschen von derselben niederen Stufe auf die höhere, menschliche, emporgestiegen sind. Sind aber die Menschen auch an verschiedenen Stellen entstanden, doch aus denselben Tieren, so müssen wir uns ihre Begabung gleich vorstellen. Wären sie an einer Stelle entstanden, so gingen alle Sprachen auf eine zurück, wie alle Rassen auf eine. Wir wissen, dass die Aussicht auf Entdeckung

einer einzigen Ursprache gleich Null ist, wie bisher die Zurückführung aller Rassen auf eine.

Aber das müssten wir doch wohl annehmen, dass die ersten Sprachschöpfungen nach der Gleichartigkeit der entstehenden Menschen gleich waren. Und nicht nur die Sprachlaute oder Wörter, sondern die gesamte Begabung. Demgemäss halten wir es wohl mit dem, was einst Theodor Waitz behauptete: dass die geistige Begabung der verschiedenen Menschenstämme ursprünglich höchstwahrscheinlich gleich oder nahezu gleich gewesen ist. Redet man von Anlagen vor aller Kultur, so hindert nichts, anzunehmen, dass sie gleich waren; dagegen in einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte, so muss man sagen, dass die Begabung nach Zeiten verschieden ist und durchaus nichts Feststehendes. Es ist eben nur die faktische Kontinuität der Lebensentwicklung des Volkes oder Individuums, die dazu verleitet, diese Entwicklung selbst, noch ehe sie geschehen ist, in Form einer Fähigkeit als präformiert in den Träger derselben hineinzudenken. Daher sollte man von geistiger Begabung nur mit bestimmter Beziehung auf eine gewisse Lebenszeit und Lage des Subjektes reden (*Anthropologie* I p. 384, 428). Gewiss hat die Umgebung, also auch die Beschäftigung und Lebensweise, die davon abhängt, Einfluss auf das Denken; doch darf man ihren Einfluss auf die Form des Denkens nicht überschätzen (I 411 f.).

Mit dieser Anschauung lässt sich die von W. v. Humboldt dann vereinigen, wenn wir das, was er von einer Nation sagt, auch nur geschichtlich und geographisch, nicht vorgeschichtlich, gelten lassen. Er denkt sich den Charakter einer Nation beruhend in der inneren Stimmung des Gemüts. „Ich habe das Gefühl, dass alles sich im Gemüt Erzeugende, als Ausdruck einer Kraft, ein grosses Ganzes ausmacht, und dass das Einzelne, gleichsam von dem Hauche jener Kraft, Merkzeichen seines Zusammenhangs mit diesem Ganzen an sich tragen muss“.[1]) Sollten wir also zu der Anschauung gelangen, dass die Chinesen eine gute oder respektable Literatur haben, so wird dies ihre Begabung bestätigen. Und wenn ihre Sprache hinter dem Formenreichtum und der Biegsamkeit der semitischen und indokeltischen zurücksteht, so kann man wieder mit Humboldt sagen, dass, je weniger eine Sprache äussere Grammatik besitzt, ihr desto mehr innere beiwohne (vgl. ib. § 24).

---

1) *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* § 20. ed. Steinthal p. 504; ed. Pott II, p. 226.

Die sprachlichen Erscheinungen stehen in Wechselbeziehung; d. h. eine Sprache, die kein echtes Verbum hat, hat kein echtes Nomen. Wenn überall, so weit wir sehen können, Nomina vorhanden sind, mindestens in dem Sinne, dass Dinge bezeichnet werden, so verlieren zuweilen die in dieser Beziehung echten Nomina ihren eindeutigen Charakter dadurch, dass sie nach dem Zusammenhang der Rede verbalen Sinn bekommen können, wie wenn scheinbar so ausgemachte chinesiche Nomina wie Rücken, Peitsche, Zügel gelegentlich doch auch verbalen Gebrauch erlauben.[1]) Nach der Korrelation der Erscheinungen müsste also auch nur das Volk echte Prosa haben, das auch echte Poesie hat, und nur dann echte Lyrik, wenn es daneben mindestens echte Epik besitzt. Aber so genau stimmt das nicht. Wo wir überhaupt auf sich scheidende Formen der Rede treffen, sind einfachste Ansätze der Lyrik vorhanden, dagegen Epik in poetischer Form nicht notwendig. Die Gründe davon bleiben jedesmal von einer geschichtlichen Sonderbetrachtung zu erforschen. Um so mehr schätzen wir aber eine Sprache, welche in charakteristischer Unterscheidung alle uns bekannten Literaturformen aufweist.

Dass die Grammatik auf die Literatur Einfluss hat, muss man wohl zugeben; aber in dem Sinne, dass die Grammatik selbst eine Parallel-Erscheinung der Literatur ist. Beides kommt aus der Entwicklung des Volkes. Die Literatur ist nicht eine Folge der Grammatik, sondern beides eine Ausprägung der Individualität eines Volkes. Verfügt es über eine für den Ausdruck des Gedankens biegsame Grammatik, so hilft dies der Literatur. Gäbe man aber z. B. den Feuerländern unsere Grammatik und wären sie fähig, sich dies Geschenk anzueignen, so wüssten sie vermutlich für eine Literatur nichts damit anzufangen, so wenig sich unsere Literatur auch nur zum kleinsten Teile ins Feuerländische übersetzen liesse. Jedes Volk hat die Grammatik, die seinen Bedürfnissen entspricht, entwickelt. Sind diese Bedürfnisse unbedeutend, so ist auch die Grammatik unbedeutend, im Verhältnis zu andern Grammatiken.

Da die Chinesen so viel innere Grammatik besitzen, so kann man von vornherein vermuten, dass ihre Literatur nicht unbedeutend sein wird. In der Tat fehlt nichts darin, abgesehen von grösseren epischen Dichtungen in poetischer Form. Will man diese besonders unter die „künstlerischen Kompositionen grossen Stils" rechnen, dann würde sich allerdings bewahrheiten, was Treitschke behauptet, dass sie meist nur der massiven Kraft

---

1) **Misteli**, ***Charakteristik der hauptsächlichsten*** *Typen des Sprachbaues* 1893, p. 41 f. **Steinthals gleichnamiges Werk 1860, p. 116 f.**

der Arier gelingen (*Deutsche Geschichte* IV, 419. 1889). An den Chinesen, Autodidakten, haben wir eine ungezählte Menge von Erfindungen zu bewundern, aber wir verdanken ihnen nicht eine einzige Theorie, nicht einen einzigen tieferen Blick in den Zusammenhang und die nächsten Ursachen der Erscheinungen, wie Peschel sich ausdrückt (vgl. Grube p. 402). Aber dass sie in dieser Beziehung um die uns so teure und mühsame Kausalität unbekümmert sind, kann nichts gegen ihre literarischen Schöpfungen beweisen. Ja wir können vielleicht mit G. v. d. Gabelentz sagen: wenn eine Leistung um so genialer ist, je kleiner der Kraftaufwand und je grösser der Erfolg ist, dann hat unter den Sprachen die chinesische den ersten Anspruch auf den Ruhm der Genialität.

Ist nun ein Wort bald Nomen, bald Verbum, so wird dadurch freilich nicht der uns geläufigen Anschaulichkeit und Plastik der Rede genügt, sondern ein verstandesmässiges Denken gefordert, die Rolle ausfindig zu machen, die das Wort augenblicklich spielt. Auch der Mangel des grammatischen Geschlechts hat Einfluss auf die Farbe der Rede; er bewirkt, dass die Personifikationen spärlich sind, an denen sich unsere Poesie und poetische Prosa gütlich tut. Auch die Form der S c h r i f t ist von Einfluss auf die Literatur (G. p. 13). In der ältesten Zeit schrieb man nur sehr unbeholfen. Daher das Bestreben, in möglichst wenig Zeichen, in gedrängtester Kürze zu schreiben. Später kam man zu einer leichteren Schrift. Hingegen ist diese Schrift zum Teil anschaulicher als unsere. Sie bestand in der ältesten Zeit [1]) aus Hieroglyphen, die teils Bilder, teils Symbole vorstellten, wie Mensch, Baum, Berg, Sonne. Zu den Symbolen gehört z. B. zwei Weiber = Zank; zwei Menschen auf der Erde = sitzen; Schaf und gross = schön, lobenswert. Ein aus Weib und Kind zusammengesetztes Schriftzeichen ist = lieben. Also dort ein Bild, bei uns nur Buchstaben (vgl. G. 62. 273, 276).

Sehen wir uns nun endlich nach den K a t e g o r i e n der L i t e r a t u r um, so haben wir sie in verschiedenen Epochen aufzusuchen. Für die Darstellung des Verfassers ist die Chronologie hauptsächlich, aber nicht ausschliesslich, massgebend. Und dies mit Recht. Er gibt eine charakteristische Auswahl, die nichts Wichtiges übergeht, in übersichtlicher Gruppierung, und befolgt den Grundsatz, der allein Wert hat, dass die Schilderung der Literatur zugleich eine Geschichte des

1) Chronologisch beglaubigte Geschichte haben wir in China erst seit 841 a. Chr.; die ältesten chinesischen Drucke sind den europäischen etwa um 860 Jahre voraus.

geistigen Lebens ist, anstatt den von ihm ausgewählten Autoren nach Art der Pseudohistoriker einen kritischen Zettel anzukleben, also nur über sie als Einzelobjekte zu reden, statt sie historisch einzureihen und zu würdigen.

Auf das Kapitel Confucius (= Kungfutsze = der Meister Kung) und die klassische Literatur folgen literarische Denkmäler der vorkonfucianischen und konfucianischen Zeit mitsamt der Geschichtschreibung bis um das Jahr 200 a. Chr. und den philosophischen Gegenströmungen gegen den älteren Confucianismus. Das IV. Kapitel schildert uns Laotsze und den Taoismus; das V. die Wiederbelebung der Dichtkunst; das VI. das Zeitalter der Han: Wiedergeburt des Altertums, Geschichtschreibung, Philisophie, Briefliteratur, Dichtung; das VII. den Einfluss des Buddhismus (Lyrik; Prosa); das VIII. die lyrische Dichtung im Zeitalter der Thang (618—907), Prosa; das IX. das Zeitalter der Sung und seinen Einfluss auf das moderne China; das X. die Blüte der dramatischen Dichtung im Zeitalter der Mongolenherrschaft, Theater und Drama der Gegenwart, Roman und Novelle.

Ausser der Epik in poetischer Form fehlt fast ganz die Tierfabel; sie macht nur einige Ansätze in der modernen Literatur.

In der Lyrik haben wir nach Form und Inhalt zu fragen. Wenn die Chinesen auch stark ritualistisch-pedantisch sind (62, 107 f.), sodass wir analog gelegentlich bei uns von Chinesentum reden hören, so hindert dies nicht eine starke Neigung zum Dichten (292, 362). Rhythmus und Reim kann natürlich in einer einsilbigen Sprache (hao, hiao u. dgl. sind Diphthong und Triphthong) nicht so mannigfaltig sein, wie bei uns. Aber das will nicht viel sagen. Denn unter den Indokelten ist der Rhythmus auch stark verschieden; der der Bibel treibt noch immer ein Versteckspiel mit uns, obgleich schon einige behaupten, ihn gefunden zu haben. Aus eignem Saft haben wir Deutsche keinen Pindarstil, und die Nachahmung antiker Rhythmen ist nicht selten als fremdartig von uns empfunden worden. Wieder unterscheiden sich noch Griechen und Römer stark von einander, so wie auch Franzosen, Engländer und Deutsche. Die chinesischen Rhythmen werden uns sehr klar vom Verfasser veranschaulicht (264 f.). Ausser dem Reim verfügen aber die Chinesen auch über die Lautmalerei in Nachahmung von mannigfaltigen Klängen belebter und unbelebter Dinge.[1]: Trommel, Holzhauer, Insekten, Hahn, Gänse u. a. m.

---

1) *Bibliothèque Orientale,* Tome II, Paris 1872, p. 273—353.

Im Schiking ist die Mehrzahl der Verfasser unbekannt. In der Lyrik spiegelt sich die Seele des Volks wie bei uns. Wir begegnen natürlich der Arbeitslyrik (53), dem Liebeslied, dem Trinklied (280), wie denn auch Confucius ganz gern Wein trank.

Eine Neigung zum Lehrhaften, Moralisch-Politischen haben die Chinesen wohl mehr als wir. Damit scheint mir die eigentümliche Art ihres sogen. Refrains zusammen zu hängen. Als Verstandesmenschen lieben sie die Antithese (155) und bedienen sich einer eigentümlichen Art von Parallelismus, der vom Verfasser mit dem ausgeprägtesten Beispiel sonstiger Literaturen, mit dem hebräischen, verglichen wird.[1] Man wird darin eine Eigenheit ihres Geistes sehen dürfen, die sich gleichartig in der Grammatik zeigt, welche auf genaue Wortstellung als Mittel syntaktischer Formung angewiesen ist. Vielleicht gehört zu diesem Ritualismus auch die Vorliebe, von der ein anderer Sinologe berichtet, bei Erzählungen die Begebenheit konstant nach Zeit, Ort, Person vorzuführen.

Im 3. Iahrhundert a. Chr. holt ein Dichter weit aus mit einer langen Elegie *Lisao* (= dem Ungemach verfallen), in der er, vom König verstossen, seinem Groll und Kummer Luft macht. Es ist kein Mangel an symbolisch-allegorischer Dichtung (178, 181), an balladenartigen Stücken (286, 245, 262 f.) und Gedichten, die unter dem Ballast historischer und mythologischer Anspielungen leiden (288), etwa so, wie wir es aus Properz kennen. Wie sollte man zweifeln, dass die Menschennatur auch hier, wo sie sich so gründlich ausspricht, in Liebe und Hass zu Hyperbeln greift, um sich zu entladen. Sie werden uns aber auch ausdrücklich bescheinigt (z. B. 247). Ebenso sind die Chinesen trotz ihres Verstandes und ihres Sinnes für Realität keine Verächter des Abenteuerlichen (z. B. 223), und die spätere Lyrik zeigt dieselben sentimentalen Mienen, wie anderwärts. Denn Hervey St. Denys sagt uns [2]: die Gedichte der Epoche der Han (etwa 200 a. — 220 p. Chr.) hatten Überfluss an wunderbaren Erfindungen. Der Buddhismus, der sich gegen Anfang unserer Ära in China einführte, stärkte nur die Tendenz der Geister, eine ideale Welt zu träumen. Man sah sich eine literarische Schule bilden, die sich besonders dem hingab, die ungewöhnlichsten Schauspiele der Natur zu beschreiben, die am meisten malerische Lage (einer Landschaft), die

---

1) p. 46, 268 f. Vgl. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* X, 281, 1878. Über den Parallelismus hottentottischer Liedervgl. Theophilus Hahn, *Jahresberichte des Vereins für Erdkunde zu Dresden*, II, 1873, p. 58.

2) *Poésies de l'époque des Thangs*. Paris 1862, p, XXV; vgl. Grube, p. 262.

Illusionen, welche hervorgebracht werden durch den Mondschein, den phantastischen Nachtanblick von Wäldern und Felsen, Höhlen und Bergen, Wolken, hellen Dünsten . . . und das in einer Sprache, die gesucht, oft dunkel und recht entfernt war von der Einfachheit von ehemals. Die nüchternen Chinesen haben natürlich auch ihren abgeschmackten Aberglauben und Glauben — ein Gebiet menschlicher Betätigung, das dem fremden Beurteiler in der Regel jenes Attribut zu verdienen scheint. Von der chinesischen Wahrsagekunst handelt der Verfasser p. 33 f. Natürlich ist auch ihre Philosophie stellenweise ziemlich kraus — man denke einen Augenblick an unsere Reihe philosophischer Lehrgebäude als Analogon und an die höchst wahrscheinliche Meinung späterer Zeiten, welcher nicht wenig von unsrer heutigen „wissenschaftlichen" Philosophie, besonders der sogenannten exakten, eine Quelle der Heiterkeit sein wird, die sich böse Menschen schon jetzt vorweg zu nehmen erlauben. Schrulle und Mystik, aber ohne Dünkel, mehr als naives Bekenntnis, zeigt die Tao-Lehre des Laotsze (152—169), die uns noch beschäftigen wird.

Sollten die Chinesen ausnahmsweise einmal ihren Ehrgeiz darin setzen, uns Abendländern gleich zu sein, so könnten sie auf dichtende Frauen in der Lyrik verweisen (51, 224), auf eine Dramatikerin [1]), auf ein Spiel poetischer Improvisationen beim Wein, die einmal Wang Hi-chi (321 bis 379) hinterher sammelte und einheitlicher machte.

Wir hören von einer Art rhythmischer Prosa (317, 347) und werden anscheinend durch das *Schuking* um eine Analogie sonstiger Literatur-Entwicklung bereichert. Was Grube über das *Schuking* sagt, scheint mir besonders wertvoll (38—41). Wenn es schon in China kein Epos in Versen gibt (281), so pflege man das *Schuking* viel zu einseitig im Sinne einer Sammlung archivalischer Urkunden und Überlieferungen aufzufassen, während man in ihm in erster Linie ein dichterisches Erzeugnis erblicken sollte. Zu der poetischen Färbung des *Schuking* (= Buch kanonischer Urkunden) trägt die Einstreuung von Versen bei, wie wir sie aus Legges [2]) Übersetzung kennen. Die geschichtliche Überlieferung berichtet freilich nicht, dass fahrende Sänger und Geschichtenerzähler, wie sie im gegenwärtigen China so beliebt und verbreitet sind, Abschnitte aus dem *Schuking* vor versammeltem Volke vorgetragen hätten. Aber sollten wir nicht dennoch annehmen dürfen, dass die Lust an solchen Unter-

1) S. meine *Poetik, Naturlehre der Dichtung*, p. 218.

2) James Legge, *The Chinese Classics*. Vol. III, part 1 u. 2. London 1865 *Shooking*, Vol. III, part. 2, p. 89 f., 158 f.

haltungen, die für die heutigen Chinesen so charakteristisch ist, auch schon im frühen Altertum bestanden habe? Wenn es auch eine moderne Torheit ist, gewisse geistige Regungen bei allen Völkern wieder finden zu wollen — alle seien z. B. Animisten, oder sogar Totemisten gewesen — so scheint mir doch auf die analogen literarischen Betätigungen an andern Stellen hinzuweisen, wie z. B. bei den Indern (*Poetik* p. 124).

Wir erwähnen, dass auch die Chinesen Parabeln hatten (256). natürlich Didaktik (220 f.), eine Briefliteratur und Essays (213, 219) und kommen dann zum Drama[1]). Dass es mitunter 16 Akte hat, geht über die gelegentlichen 14 Akte der Inder[2]) allerdings noch hinaus; gewöhnlich beschränken sich auch die Chinesen auf 4—5. Es mag sein, dass das Drama, wie ihr Roman, mehr Charakterschilderung als Entwicklung zeigt, die Intrigue liebt, wie der Roman, aber es scheint mir nicht verächtlich. Es hat Prolog, die Personen orientieren direkt ziemlich naiv über sich selbst, Prosa wechselt mit Gesang, es hat Realismus und Phantastik. Der Realismus ist freilich keine szenische Realistik, wie sie uns vor etwa 30 Jahren bei den Meiningern entzückte. Vielmehr finden wir eine wunderliche Genügsamkeit in dieser Beziehung, wie auch zum Teil im Abendlande in früherer Zeit. Im gegenwärtigen Theater frönt man gleichzeitig neben den ästhetischen auch leiblichen Genüssen. Gebirge, die überschritten, Mauern, die gestürmt werden sollen, werden durch auf einander gestellte Tische und Bänke versinnbildlicht, die dann dem gewandten Mimen, dem idealen Affen, wie Nietzsche ihn zu nennen beliebte, eine erwünschte Gelegenheit bieten, die dramatische Handlung noch obendrein durch akrobatische Kunstleistungen zu beleben. Soll aber etwa der Held des Stückes auf feurigem Rosse einhersprengen, so steckt er sich einen Stab zwischen die Beine und hüpft auf seinem improvisierten Steckenpferde gravitätisch auf der Bühne umher, ohne dabei im mindesten einen unfreiwilligen Lacherfolg fürchten zu müssen (398). Ist das gegenwärtige ernste Drama von trostloser Beschaffenheit (405), so weisen Lustspiel und Posse wenigstens den Vorzug auf, dass sie ihre Stoffe dem täglichen Leben entnehmen und hier und da wirklich gesunden Humor verraten.

Die Romane (406—446) sind teils realistisch, ohne dabei absolut psychologischen Anforderungen der Wahrscheinlichkeit zu genügen —

1) Vgl. v. Strauss, *Schiking*, p. 52. Bazin, *Théâtre Chinois*, Paris 1838, p. VII f. *Poetik* p. 214 f.

2) Sylvain Lévi, *Le Théâtre Indien*, Paris 1890, p. 140. Arten des Dramas Grube p. 370.

wo wäre das aber durchgängig erreicht? — teils mythologisch-phantastisch (432), mit Göttern, Genien, Dämonen. Über die Novelle siehe 446 f.

Im Gebiete der Prosa ist Geschichtschreibung und Philosophie noch zu betrachten. Was wir über die Literatur der vorkonfucianischen Periode wissen, beschränkt sich im wesentlichen auf die von Confucius gesammelten und später unter dem Namen der fünf kanonischen Bücher zusammengefassten Texte. Nach der Geschichtschreibung bis um das Jahr 200 a. Chr. schildert uns G. die Geschichtschreibung im Zeitalter der Han (187), wo sie Grosses leistet: Szematsiens *„Shiki"*, geschichtliche Denkwürdigkeiten (190 f.). Sie haben allen späteren offiziellen Darstellungen der Geschichte Chinas als Vorbild gedient, sodass er eigentlich als Begründer der chinesischen Geschichtschreibung zu bezeichnen ist (doch vgl. 76). Zu nennen ist noch ein *Allgemeiner Spiegel als Leitfaden der Regierung,* der in 294 Büchern die Geschichte des chinesischen Reichs vom Jahre 403 a. Chr. bis 959 p. Chr. umfasst — und dabei scheint nicht einmal eine zweite Dekade zu fehlen!

Confucius, der durch das ganze chinesische Leben geht, hatte den Zweck, durch Sammlung alter Schriften seinem Volke einen Spiegel vorzuhalten, in dem es sein besseres Selbst erkennen sollte; über seine vermutliche Originalschöpfung s. 68—74; einige hübsche Aussprüche von ihm p. 89. Wir begegnen dem Gedanken, dass die Grundlage eines geordneten Staatswesens in der Selbstkultur des Einzelnen liegt, dass diese aber nur durch das Wissen erreicht werden kann, das seinerseits auf dem Eindringen in die Natur der Dinge beruht. In der Verknüpfung des inneren Gleichgewichts mit der äusseren Harmonie ist die sittliche und physische Weltordnung begründet (92). Mengtsze (= Mencius. Ernst Faber, *Eine Staatslehre auf ethischer Grundlage oder Lehrbegriff des chines. Philos. M.* Elberfeld 1877) † 289 a. Chr. untersuchte die Existenzbedingungen des Staates und die aus ihnen sich ergebenden Aufgaben und Pflichten seiner Leiter. Mehr der Lebensphilosophie zugewandt ist ein Schriftsteller um 350 a. Chr., Yang Chu — ein chinesicher Epikureer mit pessimistischer Grundstimmung und hedonistischen Grundsätzen, ein Vertreter des bedingungslosen Egoismus. Im schroffen Gegensatz dazu steht Moh Tih (129 f.). Mengtsze glaubte an die angeborene Güte der Menschennatur. Erinnert nicht der Gedanke eines andern (136): der Edle unterwirft sich die Dinge, der Alltagsmensch wird von den Dingen geknechtet, an Schillers freilich kantisch nüancierte Worte:

wisset, ein erhabner Sinn
legt das Grosse in das Leben,
und er sucht es nicht darin?

Laotsze, geb. 604 a. Chr., war Gegner des Confucius (139 f.). Sein Werk scheint das Buch *Taotehking*, wenn es auch nicht in eigenhändiger Niederschrift vorliegt. Dieser metaphysisch-ethische Traktat ist voll von Dunkelheit und Mystizismus. *Tao* heisst: Weg, Methode, Norm, Vernunft. Es ist — wie ein Logos (145) — erste Ursache alles Seins und causa sui. Es wirkt, ohne zu handeln. Es gibt weder ein absolut Gutes, noch absolut Böses, nur in Relation auf einander haben diese Begriffe Sinn und Wahrheit. Eleatisch klingt: da das *Tao*, als das Absolute, einheitlich und ungeteilt, ewig sich selber gleich bleibt, so schliesst es jeden Gegensatz aus. Erst mit dem Sein entsteht die Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt mit ihren Gegensätzen. Was die Dinge hervorbringt, ist nicht selbst hervorgebracht. Chuangtsze, um 300 a. Chr., behandelt die Frage von Objekt und Subjekt (155). Laotsze ist nicht praktisch und erziehungswütig wie Confucius. Dieser wollte staatliche Reformen auf sittlichen Grundlagen, Laotsze sucht asketische Weltflucht und mystisches Versenken ins *Tao*. Wang Chung schrieb eine Abhandlung über den Tod, in der er die Unsterblichkeit der Seele leugnet. Vor der Geburt des Menschen bilde die Seele einen Teil des form- und intellektlosen ursprünglichen Odems (= Kraft). Gegner des *Tao* und des Buddhismus war Han Yü (768—824), dafür Anhänger des Confucius. Der Buddhismus (227 f.) hatte zur Zeit seiner Einführung in China schon seine starke Metamorphose hinter sich: der ursprünglich atheistischen Lehre zum Trotz hatte er die brahmanischen Götter seinem System einverleibt und sich dadurch zu einem regelrechten Polytheismus umgestaltet. Er hatte durch den Tempelbau Einfluss auf die Architektur, durch den Kultus der Idole auf die Plastik und Malerei. In der Literatur wirkte er späterhin auf Roman und Drama ein. Aber Han Yü in seiner Ergründung der Vernunftnorm wendete sich gegen ihn und besonders gegen den Reliquienkult.

Das Zeitalter der Sung, etwa seit 1000 p. Chr., ist die Zeit einer Philosophie, die wir etwa als Naturphilosophie bezeichnen können. Da versucht man sich mit dem Monismus (334), indem die alten Dualkräfte *Yin* und *Yang* (Dunkel und Licht) in ein *Urprinzip* verschmolzen werden. Chu Hi (1130—1200) ist als bedeutendster Vertreter dieser Gedanken zu nennen (339 f.).

Eine Parallele zwischen dem fernen Osten und dem Occident sei noch erwähnt. Confucius sagte auf der Verfolgung (88): der Himmel

hat die Fähigkeit in mir hervorgebracht; was kann mein Verfolger mir anhaben? Von Michele Ghislieri (Pius V.) erzählt uns Ranke[1]), er habe, als der Graf della Trinita drohte, ihn in einen Brunnen zu werfen, geantwortet: es wird geschehen, wie Gott es will.

Werfen wir nun den Blick rückwärts und fragen, warum wohl die Chinesen so geworden sind, wie sie sind, so suchen wir den Grund davon nicht in ihrer Sprache. Diese ist eine Erscheinung ihrer Wesenheit und ihrer Entwicklung neben andern. Es wird wohl aber begründet sein, an die allgemeinen psychologischen oder biologischen Gesetze des *struggle for life* zu denken, wobei wir an die Musterung anknüpfen, die Peschel (*Völkerkunde* p. 444 f.) über die Pflanzen- und Tierwelt der alten und neuen Welt anstellt. Die neue Welt ist der Flora, die alte der Fauna günstiger. Der Hochwald der gemässigten Zone wie der tropische sogenannte Urwald schliessen die Entwicklung einer reichen Fauna aus, oder verstatten nur eine solche, die sich zum Klettern oder zum Leben in den Wipfeln entschliesst. Der grössere Reichtum an Steppen in der alten Welt würde uns nun wohl erklären, dass das Tierreich auf der östlichen Erdveste an Zahl der Arten und der Einzelwesen das amerikanische übertreffe, noch nicht aber, dass auch die grössten, stärksten und klügsten Tierarten sich bei uns zusammengefunden haben. Und doch ist auch hier wiederum die grössere Geräumigkeit die entscheidende Ursache, insofern sie einen lebhafteren Kampf ums Dasein zur Folge hat. Er vertritt in der Natur das, was wir innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft den freien Mitbewerb nennen. Ausserdem ist wahrzunehmen, dass auf kleinen, abgeschlossenen Räumen, wie es die Inseln sind, der Kampf ums Dasein bald erlischt und das Gleichgewicht sich so lange ungestört erhält, bis ein neuer Streiter auf dem Kampfplatz erscheint. Es sieht also so aus, dass die Heftigkeit des Kampfes ums Dasein mit der Grösse der Räume wächst. Recht lebhaft entbrannte ferner der Kampf ums Dasein bei den grossen Wanderungen, wie sie sich nur auf der östlichen Erdveste zutragen konnten. . . . Wo solche Kämpfe ums Dasein sich entzünden, wird unser Geschlecht ruckweise einer höheren Entwicklung näher gebracht.

Wenden wir diese Anschauungen auf die Chinesen an, so können wir, freilich immer mit der Bedingtheit, die unseren geschichtlichen Erkenntnissen oder Vermutungen desto mehr eigen ist, je weiter sie rück-

---

[1]) *Die römischen Päpste*, 1874. Werke, Bd. 37, p. 230.

wärts in frühe Zeiten einzudringen versuchen, uns vorstellen, dass die Chinesen zu sehr inselartig abgeschlossen waren und den unleugbaren Ruhm der Autodidaktik mit einer gewissen Stagnation des geistigen Lebens bezahlt haben. Und wie schwer ist es, in diesem Koloss ein einheitliches und allgemeineres geistiges Leben zu entwickeln, sodass der Sauerteig geistiger Regsamkeit die ganze Masse des Volkes annähernd durchdringt! Die Welt übt auch eine rein räumliche Tyrannei aus. In wievieler Beziehung sind wir gebunden und abhängig bloss dadurch, dass wir — wie die menschlichen Verhältnisse einmal sind — in der Regel auf ein gewisses räumliches Gebiet beschränkt sind, dessen Natur und dessen Menschen wir etwas genauer kennen lernen. In dem kleinen Griechenland, dem noch kleineren Athen, konnten sich die Geister aneinander wetzen. Aber je grösser ein Reich ist, desto schwieriger ist eine gleichmässige Höhe seiner Bildung zu erreichen. Ferner gab es, soviel wir wissen, nur einen grossen politischen Sturm in China und in verhältnismässig später Zeit die zahme Welle geistiger Einwirkung durch den Buddhismus. Wir Abendländer haben aus Heidentum, Bibel des Alten und Neuen Testaments, und der durch die sogenannte Renaissance vermittelten klassischen Bildung und durch eine höchst belebte Geschichte ein komplexes geistiges Leben und eine Reihe von Erscheinungen entwickelt, die man vielleicht Romantizismus nennen kann, an denen Dichtung, Kunst und Philosophie ihren gegenseitig bedingten Anteil haben.

Bleiben wir bei dem Bilde der Abgeschlossenheit einer ungeheuren Insel, so können wir sagen, dass sie gleichsam zu wenig Küstenentwicklung und Gliederung hatte, etwa wie Afrika gegen Asien mit seiner Halbinsel Europa oder gegen Europa allein. Auch dies könnte zu bedenken sein: die blosse Masse des Gehirns — dessen Leistungen freilich an einen gewissen Mittelwert gebunden sind — macht noch nicht den bedeutenden Geist, sondern die Zahl und Tiefe der Furchungen. Cuviers Gehirn wird allerdings auf das enorme Gewicht von 1830 gr. berechnet [1]; das unsres grossen Gauss dagegen nur auf 1492 gr., und Leibniz gibt man, irre ich nicht, ein noch geringeres Gewicht. Die Genialität ist also nicht absolut abhängig von der Masse. Es scheint, dass die Masse der Chinesen zu wenig Kampf ums Dasein, zu wenig Berührung mit andern, zu wenig Völkermischung gehabt hat, auf deren Bedeutung für die Entwicklung so

1) Herm. Welker, *Schillers Schädel und Todtenmaske, nebst Mitteilungen über Schädel und Todtenmaske Kants.* Braunschweig 1883, p. 128 f.

oft hingewiesen worden ist. Daraus mögen sich die mangelhaften Antriebe zur Wissenschaftlichkeit erklären, zu der es ihnen an sich nicht an Begabung gefehlt hätte.

Goethe sagt uns: wen jemand lobt, dem stellt er sich gleich. Also dürfte ich Grubes Buch nicht loben? Vielleicht lässt der Autor jedoch eine Ausnahme zu, ohne zu zürnen. Wenn ja, so muss ich sagen, dass mir sein an Textproben reiches Werk eine sehr gediegene und erfreuliche Leistung zu sein scheint. Da G. viele Werke im Original gelesen hat, so kennt er sie wirklich genau. Sein Buch ist mit wirklich historischem Sinne geschrieben. Die Literatur wird stetig mit der Gesamtgeschichte in Zusammenhang gebracht. Auch die Form der Darstellung ist durchaus geeignet, das Buch für die interessant zu machen, für die es bestimmt ist, für alle Gebildeten.

Berlin.

H. v. Kleists Amphitryon.

Von

E r n s t K a y k a.

Im Dezember 1903 erschien bei Reclam eine Umarbeitung des Kleistschen *Amphitryon* von W i l h e l m H e n z e n, der die Absicht kund gibt, „das Heikle und Peinliche des Stoffes nach Kräften zu mildern und die sittlichen Bedenken aus dem Wege zu räumen, die den reinen Genuss an dem Kunstwerk beeinträchtigten". Dabei nennt er sich einen begeisterten Verehrer der Kleistschen Muse, dem j e d e Z e i l e des l i e b l i c h e n *Käthchens,* des k ö s t l i c h e n *zerbrochenen Kruges* und des h e r r l i c h e n *Prinzen von Homburg* heilig ist; zu schade, dass sich diese unschädliche Begeisterung nicht auch auf des Dichters *Amphitryon* erstreckt hat! Denn j e d e Z e i l e seiner „Bearbeitung" beweist es, wie weit er von einem wirklichen Verständnis K l e i s t s entfernt ist, wie wenig Gefühl er hat für die eigenartige Grösse dieses Dichters! Sie ist, um es mit einem Worte zu sagen, ein ebenso pietätloses wie verfehltes, ja meiner Meinung nach, ein völlig überflüssiges Produkt eines eitlen Literaten. Wahrhaft barbarisch ist er mit dem seltenen Werke umgegangen! Hat er doch an die tausend Verse gestrichen, abgesehen von den seiner Meinung nach nötigen Umarbeitungen. Ausserdem handwerkert er noch rücksichtslos in den übrigen Versen herum, damit ja jeder Vers seine pedantisch festgelegte Fusszahl hat, und Sosias überall zu seiner lateinischen Betonung kommt, mögen auch Monstra von Wortformen den kläglichsten Ersatz bilden wie etwa „Hausestor"!

Doch es würde zu weit führen, alle die Geschmacklosigkeiten aufzuzählen, die Kleistsche Eigenart und Schönheit verdrängt haben; es ge-

nügt mir, Bühnenleiter und Publikum vor diesem erbärmlichen Machwerk zu warnen und im Namen der wahren Kleistfreunde gegen jede weitere Aufführung zu protestieren. Es ist schlimm genug, dass sich die Leipziger Bühne dazu hergegeben hat; es wäre kaum glaublich, wenn die Kleistsche Dichtung nicht bisher von der literarischen Forschung zumeist verkannt worden wäre.

Denn selbst Ruland, der in seiner Rostocker Dissertation von 1897 dem Amphitryon eine eingehende Studie gewidmet hat, ist über Erich Schmidt kaum hinausgekommen, der bekanntlich die Ansicht, dass Kleist sein Werk verchristlicht habe, am geistreichsten formuliert hat. Selbst der Vergleich zwischen Kleists und Molières Werk, der den Kern der Rulandschen Arbeit bildet, ist in manchen Einzelheiten verfehlt; an einer Stelle (S. 14) wird Molière sogar mit Kleistschen Verdiensten geschmückt, und auch sonst kommt unser Dichter meist zu kurz. Wer sich ein Urteil über den selbständigen Wert des deutschen Amphitryon bilden will, vergleiche selbst. Denn für Ruland ist Kleist im Grunde doch nur der geniale Übersetzer, der sich in diesem „Übungsstück" seine dichterische Eigenart erarbeitet. Das ist entschieden unrichtig! Denn die wörtlichen Übersetzungen lassen sich auf sehr wenige Fälle reduzieren; das erklärt sich leicht daraus, dass unser Dichter offenbar auch in den von Molière abhängigen Partien nie Satz für Satz übersetzt, sondern unabhängig von der Vorlage Szene für Szene frei nachschafft, sodass sein Werk im Gegensatz zu den sogenannten Bearbeitungen auch grosser Dichter in seiner Einheitlichkeit den Eindruck des Urwüchsigen macht; es ist mindestens ebenso eine Neuschöpfung Molière gegenüber, wie Molières Werk einem Plautus und Rotrou gegenüber. Und wenn Ruland mit Weissenfels behauptet, „der Molièresche Amphitryon sei ein Element der Kleistschen Stimmung geworden, aus der heraus er den seinigen dichtete", so kann das nicht einmal für die Sosiasszenen zutreffen, die schon aus anderm Geist geboren sind; der Kern der Dichtung hat mit Molière kaum noch etwas gemein. Hierzu vergleiche H. Gaudigs *Wegweiser durch die klassischen Schuldramen*, V, 4. Abt., S. 112—119, ein Werk, das nicht nur bei Schulmännern bekannt und beliebt sein sollte; denn es enthält nebenbei die weitaus treueste und zuverlässigste Kleistbiographie, die es bis heute gibt. Leider ist auch dieser selbständige Gelehrte, der unserm Dichter wie selten jemand gerecht werden will und so oft auch wird, der allgemeinen Ansicht gefolgt, dass im Amphitryon antiker und christlicher Geist in störender Weise gemischt sei. Sie glaube ich widerlegen zu können.

Betrachten wir zunächst die Geschichte dieser Anschauung. Sie ist nämlich keineswegs ursprünglich: denn als 1807 Kleists Werk erschien, haben ästhetisch hochgebildete Leute wie Körner, Dora Stock und beim ersten unbefangenen Studium des Gedichtes auch Adam Müller, Gentz und Goethe gar nichts Christliches darin beobachtet, und ihr Urteil ist bis auf die kühle Feststellung des Kleistschen Standpunktes durch Goethe äusserst anerkennend, ja teilweise geradezu enthusiastisch.

Der Hinweis auf den christlichen Mythos findet sich zuerst, noch ziemlich schüchtern, angedeutet und ausgesprochen in der Antwort A. Müllers vom 25. Mai 1807 auf den vom Amphitryon begeisterten Brief seines Gönners Gentz vom 16. Mai 1807. Dies Müllersche Schreiben ist für die Beurteilung und Beantwortung unserer Frage so wichtig, dass der betreffende Abschnitt hier Platz finden mag: „Mit grosser Freude ersehe ich aus Ihrem mir sehr, sehr werten Briefe, dass der Amphitryon Ihnen so vorzüglich gefallen hat. Hartmann hat ein grosses, herrliches Bild gemalt, die drei Marien am Grabe, welches zugleich mit dem Amphitryon mir eine neue Zeit für die Kunst verkündigt. Der Amphitryon handelt ja wohl ebensogut von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem Geheimnis der Liebe überhaupt, und so ist er gerade aus der hohen, schönen Zeit entsprungen, in der sich endlich die Einheit alles Glaubens, aller Liebe und die grosse, innere Gemeinschaft aller Religionen aufgetan, aus der Zeit, zu deren echten Genossen Sie und ich gehören. Protestieren Sie nicht länger, mein Freund, gegen — ich will nicht gerade sagen das neue Zeitalter der Kunst — aber gegen die Zukunft des Herrn in Wissen, Leben und Kunst! Auch Neues, im allerhöchsten Sinne des Wortes, mögen wir erwarten, mögen wir schon jetzt mit voller Befriedigung voraussagen.“

Die Wörter „ja wohl ebensogut“ sind sehr bezeichnend. Es ist ein Einfall, der ihm plötzlich aufgestiegen ist, vielleicht bei seiner Jagd auf Beispiele für seine Philosophie des Gegensatzes. Er durfte nebenbei hoffen, mit dieser Entdeckung „seinen“ Dichter, für den er aufrichtig begeistert war, um so mehr, als er ihn entdeckt hatte, bei Gentz noch besser zu empfehlen und so dem protektionsbedürftigen Kleist einen einflussreichen Gönner für immer zu gewinnen, sich aber einen dankbaren Freund. Dennoch war ihm nicht recht wohl dabei; sonst würde er das Urteil nicht seiner Gewohnheit zuwider so zaghaft ausgesprochen haben. Er fühlte recht wohl, dass er hier etwas sehr Gewagtes behaupte, um so mehr, als ihm das Antiromantische dieses Dichters in Form und Gestaltung nicht entgangen war, wie wir gleich sehen werden. Als er nämlich jenen (2.)

Amphitryon-Brief an Gentz schrieb, kannte er Kleist nur durch Rühle, der ihm das Amphitryonmanuskript zur Herausgabe anvertraut hatte; ein Briefwechsel mit Kleist, der damals bekanntlich in Frankreich gefangen gehalten wurde, ein Briefwechsel, sage ich, über das Werk oder ästhetische Fragen ist unwahrscheinlich, zum wenigsten ein eingehender, da sonst gewiss die Fehler verbessert worden wären, die A. Müller in seinem ersten Amphitryon-Brief an Gentz vom 9. Mai 1807 ausdrücklich mit Kleists Abwesenheit entschuldigt. Erst Mitte September 1807 kam der Dichter nach Dresden und tauschte mit A. Müller seine ästhetischen Anschauungen aus. Da ergab sich denn bald der schroffste Gegensatz, wovon uns Müllers Brief an Gentz vom 6. Februar 1808 ein klares Bild gibt. Es heisst da wörtlich: „Kleist ist gemütsfrei, also weder die antike, noch die christliche Poesie des Mittelalters hat ihn befangen. Sie werden in der Penthesilea wahrnehmen, wie er die Äusserlichkeiten der Antike, den antiken Schein vorsätzlich beiseite wirft, Anachronismen herbeizieht, um, wenn auch in allem andern, doch nicht darin verkannt zu werden, dass von keiner Nachahmung, von keinem Affektieren der Griechheit die Rede sei. Demnach ist Kleist sehr mit Ihnen zufrieden, wenn Sie von der *Penthesilea* sagen, dass sie nicht antik sei. Ich nun habe oft darüber geklagt, dass sein Gemüt allzuantik, allzuprometheisch sei, dass die moderne Poesie in ihrer allegorischen Fülle zu wenig über ihn vermöge, und so war seine Legende *der Engel am Grabe des Herrn,* über welche Sie schweigen, eine freundschaftliche Rücksicht auf meine Neigung und meine Wünsche für ihn. Aber auch dort offenbart sich überall das antike, die Gestaltung über die Allegorie weiterhebende Gemüt. Hartmanns Bild in seiner Farbenpracht, in seinen bestimmten Umrissen ist dennoch nur eine Hieroglyphe, gegen die Sinnlichkeit und Wirklichkeit der Kleistschen Erzählung gehalten. Hierauf ist zwischen mir und Kleist eine nähere Verständigung erfolgt, und ich fühle jetzt, wie seine Werke jene antike Bestimmtheit auch nur an sich tragen, um der neuen Aufklärung willen, die nun im *Phöbus* dem Zeitalter geboten werden soll, welches sich nur zu sehr durch Unglück bestärkt, zu einer **falschen Mystik** hinüberneigt."

Aus diesem Brief geht klar hervor, dass es scharfe Auseinandersetzungen zwischen den beiden ästhetischen Antipoden gegeben hat. Kleist hat sich sehr kräftig gegen die Müllerschen Zumutungen gewehrt, die romantischen Spielereien nach Form und Inhalt mitzumachen; er hat

den Herausgeber seines Amphitryon nicht im Zweifel gelassen, dass er mit vollem Bewusstsein gegen die Verschwommenheit und die falsche Mystik der Romantiker ankämpfe, und als echter Dichter gleichgiltig gegen wissenschaftlich-historische Treue im äusseren Gewande vor allem nach Anschauung und innerer Wahrheit strebe. Deshalb scheut er sich nicht, im Amphitryon Hölle und Teufel zur Verbildlichung und Verstärkung des Ausdrucks zu gebrauchen und volkstümliche Bibelsprüche zu verwerten, wenn er den Bauern Sosias charakterisieren will, ja selbst antike Gefühle durch moderne Wörter wie Sünde und Gnade einem modernen Publikum wahrhaft poetisch zu übersetzen.

Das Wort in Müllers Brief, von der falschen Mystik der Zeit, ist sicher Kleistisch und nimmt sich in A. Müllers Munde komisch genug aus, wenn man sich seiner Schwärmerei für das „neue Zeitalter der Kunst" erinnert. Ohne Zweifel hat hier der Dichter auch seinen Amphitryon in Schutz genommen gegen A. Müllers christlich-mystische Interpretation, da seine ästhetischen Ansichten schon seit Jahren feststanden, wenigstens in der Königsberger Zeit festgeworden waren und gerade im Amphitryon eine schöne Frucht gezeitigt hatten. Er sollte sicher gerade ein „Gegenbeispiel" gegen die Verschwommenheit und die „falsche", allegorisierende Mystik der Zeit" sein, vielleicht direkt gegen Schlegels *Ion* gerichtet. Wenn A. Müller dies in dem oben angeführten Brief nur andeutet und nicht besonders erwähnt, so lag das wohl teils in einer falschen Scham, teils in dem Bestreben, Gentzens Begeisterung für Kleist, die gerade aus jenen christlich-mystischen Einbildungen Nahrung gesogen hatte, durch die *Penthesilea* aber schon wieder gedämpft war, nicht noch mehr Abbruch zu tun durch eine scharfe Berichtigung jenes Irrtums. Inzwischen hatte das Gift schon weiter gefressen.

Am 13. Iuli 1807 überreichte nämlich der russische Legationssekretär, Herr von Mohrenheim, Kleists Amphitryon Goethe, der sich damals in Karlsbad erholte. Sie sprachen jedenfalls eingehender über die Eigentümlichkeit des deutschen Werkes. Goethe aber las es, da er an diesem Tage das Zimmer hüten musste, sogleich und „verwunderte sich als über das seltsamste Zeichen der Zeit", ein Ausdruck, mit dem er die in seinen Augen moderne Gefühlsverwirrung Alkmenes treffen wollte, für welche der Dichter, der damals seine *Iphigenie* verwarf, naturgemäss kaum Verständniss haben konnte. Am Abend, nach einem heftigen Gewitter, diktierte er Riemer das oft zitierte Urteil über den Kleistschen Amphitryon, den er mit dem lateinischen und französischen Werke vergleicht, indem er sehr richtig bemerkt, dass Plautus auf die Verwirrung

der Sinne ausgeht, Molière den Unterschied zwischen Gatten und Liebhaber betont, Kleist endlich die Gefühlsverwirrung in den Mittelpunkt des Interesses stellt; von einer „Kontorsion“ heidnischer und christlicher Elemente verlautet hier aber noch nichts. Da trifft am folgenden *Tag* Gentz aus Teplitz ein, besucht alsbald Goethe und bringt in dem Gespräch über den Amphitryon, der offenbar einen grossen Eindruck auf Goethe gemacht hatte, seine von A. Müller erworbene Weisheit an. Leider liess sich der sonst so unbefangen würdigende Dichter betören. Seine Seele war gewissermassen darauf eingestellt. Denn in den Tagen vorher hatte er sich merkwürdig viel mit konfessionellen und kirchenpolitischen Fragen beschäftigt, zu denen ihn der Dresdner Oberhofprediger Reinhard anregte (W. v. Biedermann, *Goethe und Dresden*, S. 46). Schon Anfang Juni hatte er durch den Advokaten Mener von dem „androhenden Katholizismus in Dresden“ gehört. So sprach er auch mit Reinhard über das literarische Renegatentum und über die katholisierenden Tendenzen der romantischen Schule, zu der Kleist von Fernerstehenden wegen seiner Verbindung mit A. Müller natürlich gerechnet wurde, obwohl er damals noch gar nicht in Dresden war, und Müllers Samenkorn fand hier also einen wohlvorbereiteten Boden. Riemer aber hat uns in seinen Mitteilungen über Goethe II, 660 die Formel aufbewahrt, die der Dichter augenscheinlich im heissen Wortgefecht mit dem für Kleists Werk so begeisterten Gentz geprägt hat — der erste, tatsächliche Teil ist von diesem das Urteil von Goethe —: „das Stück enthält nichts Geringeres als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in der Überschattung der Maria vom heiligen Geiste. So ists in der Szene zwischen Zeus und Alkmene. Das Ende aber ist klatrig. Der wahre Amphitryon muss es sich gefallen lassen, dass ihm Zeus diese Ehre angetan hat. Sonst ist die Situation der Alkmene peinlich und die des Amphitryon zuletzt grausam.“ Von Jul. Schmidt ist S. 59 der Einl. zu Kleists Werken fälschlicherweise dies Wort, das sich nirgends bei Goethe findet, mit der Goetheschen Tagebuchbetrachtung vom 13. Juli 1807 kombiniert und beide Urteile in Anlehnung an Riemer a. a. O. dem Gespräch Goethes mit Gentz, das jener in dem Brief an A. Müller vom 28. August erwähnt, zugewiesen worden, während wir sahen, dass beide Urteile unabhängig von einander, das erste im Gespräch mit Mohrenheim, bez. Riemer, das zweite in dem mit Gentz von Goethe gebildet worden sind. Schärfer noch urteilt Goethe in dem genannten Brief an A. Müller: „Nach meiner Einsicht scheiden sich Antikes und Modernes auf diesem Wege mehr, als dass sie sich vereinigten. Wenn man die beiden entgegengesetzten Enden eines lebendigen Wesens durch Kon-

torsion zusammenbringt, so gibt das noch keine neue Art von Organisation (Organismus); es ist allenfalls nur ein wunderliches Symbol, wie die Schlange, die sich in den Schwanz beisst." Mit diesen scharfen Worten war Kleists Amphitryon für Goethe abgetan, der ihm neckischer Weise in zwei Exemplaren (durch Mohrenheim und Ad. Müller), nahe getreten war. Für das eine fand er eine seltsame Verwendung. In seinen *Tag- und Jahresheften* steht unterm 16. Oktober 1807 die Notiz: an Herrn Frommann mit Amphitryon und 29 Taler Fuhrlohn für Thümmler von Karlsbad her; und dieser Brief (vom 18. Oktober) an den Jenenser Buchhändler lautet: „Sie erhalten, m. w. H. Fr., die für die Fuhre verlangte Summe mit vielem Dank für gütige Besorgung und Bestellung. Eingewickelt ist das Geld in jenes merkwürdige Produkt, von welchem wir zusammen gesprochen. Das Exemplar steht zu Diensten; ich besitze noch ein zweites." (Br. 19, 441). Doch das nur als Kuriosum nebenbei. — Vielleicht hätte das Vorurteil, das Goethe nunmehr von Kleist gefasst hatte, noch ausgerottet werden können durch eine persönliche Bekanntschaft der beiden grossen Männer. Denn wie wertvoll für junge, aufstrebende Talente eine persönliche Begegnung mit dem Dichterfürsten war, lehrt das Beispiel Zach. Werners. Vgl. Goethes Brief an Zelter, Br. 19, 475, und den an F. A. Wolf, Br. 19 477, wo sich die bezeichnenden, wie mit stummem Vorwurf gegen Kleist gerichteten Worte finden: „übrigens lässt sich auch bei diesem Falle sehen, dass der Autor, wenn er einigermassen vom Geist begünstigt ist, seine Sachen selbst bringen und reproduzieren sollte." Widrige Schicksale, vielleicht auch ein allzugrosser Stolz haben Kleist von Weimar ferngehalten, und so wurden die harten Goetheschen Urteile nicht gemildert und verbessert. Sie bilden die Grundlage für alle spätere Amphitryonkritik bis auf diesen Tag; darum musste ich so ausführlich werden. Immer von neuem sind sie wiederholt, variiert und noch gesteigert worden. Am weitesten gehen Brahm, Zolling und E. Schmidt[1]) der Kleist mit Burmeister, dem christlichen Plautus, zusammenstellt. Diese Interpretation Goethes und damit aller späteren Kritiker[1]) geht aber, wie wir gesehen haben, auf einen Einfall A. Müllers zurück, der auf den Protest des Dichters hin, leider nur stillschweigend, davon zurückgekommen ist. Freilich wäre es wohl kaum denkbar, dass die Suggestion des Goetheschen Urteils so lange ungestört fortgewirkt

1) Selbständiger urteilen Bonafous, *H. de Kleist* (1894) und neuerdings Schlodtmann, *Kleist und Molière, Grenzboten* 1904, Bd. 63, II, S. 269 ff, wie auch E. Schmidt, H. v. Kleists Werke. Bd. I, S. 200.

hätte, wenn der Kleistsche Amphitryon nicht Elemente enthielte, die einen Voreingenommenen dafür bestimmen konnten. Diese Elemente werde ich also herausstellen, indem ich zeige, wie A. Müller auf den Gedanken an christliche Symbolik im Amphitryon gekommen ist, und dabei gleich die m. E. richtige Deutung geben.

Die Verkündigung des Herkules, die auch heute noch alle Kritiker zuerst anführen, wird ihn wohl anfangs an die Bibel erinnert haben. Wer aber Kleist etwas genauer kennt, weiss, dass er auch sonst gern und reichlich aus Luthers Sprachschatz schöpft, da er augenscheinlich die heilige Schrift sehr fleissig daraufhin studiert hat. Man vergleiche also damit die Verkündigung in Schlegels von Goethe so eifrig protegierten *Jon,* einem Werke, das man noch in vieler Hinsicht Kleists Amphitryon gegenüberstellen sollte, um dessen überragende Grösse voll zu empfinden. Wieviel keuscher, wieviel tiefer und religiöser behandelt unser Dichter den engverwandten Stoff! Doch das führt uns zu weit; ich will hier nur die Verkündigung anführen:

„Eh das Gestirn den Jahresumlauf noch vollbringt,
Trägt einen zweiten Sprössling Deiner Gattin Schoss,
Den nenn' Achäus: hochgewaltig wird sein Ruhm
In Pelops Eiland; unsers Erstlings Nam' und Volk
Soll aus Athen aufblühen weit nach Asien."

Math. I, 20 heisst es: „Und sie wird einen Sohn gebären, dess Name sollst du Jesus heissen, denn er wird sein Volk selig machen von ihren Sünden"; vgl. auch *Luk.* I, 31 ff. Bei Kleist heisst es Vers 2335 ff.

„Es sei. Dir wird ein Sohn geboren werden,
Dess Name Herkules . . . ."

Man sieht sofort, dass nur der Ausdruck „dess Name" an die Bibel anklingt, und dass er, wie man leicht durch Vergleichung mit dem hölzernen Wort „den nenn' Achäus" erkennt, nur um der Kürze, Schönheit und sinnlichen Kraft willen von Kleist gewählt worden ist. Wie fein ist auch der Zug, der ihn von Bibel und Schlegel gleichermassen unterscheidet, dass er seinen Gott nicht erst befehlen, sondern schlechthin feststellen lässt: er heisst Herkules. So ist entschieden der einfachste und grösste Ausdruck gefunden, nach dem Kleist als echter Dichter immer ringt.

Diese erste Beobachtung erinnerte dann A. Müller an die vielen mit Hölle und Teufel gebildeten Kraftausdrücke und einige biblische Bilder

und Gleichnisse, wie das von den Vögeln, die Gott versorgt, und das drängte ihm seinen Einfall immer mehr auf; denn er bedachte nicht, dass Kleist damit den bäurischen Sosias charakterisieren wollte, und dass er ihn so für ein modernes Publikum, das Kleist immer im Auge behält, plastischer und glaubhafter darstellte, als wenn er ihn bei griechischen Göttern hätte fluchen lassen. Die *Penthesilea* war ihm wohl auch aus dem Manuskript noch nicht so vertraut, sodass er dort dasselbe Verfahren beobachtet hätte; der Dichter selbst hat ihn erst, wie wir oben sahen, darauf aufmerksam gemacht, dass es ihm nicht auf streng historische Treue im äusseren Gewande, sondern auf innere Wahrheit und klare Anschauung ankomme. Ja, auch Molière braucht, wenn auch sparsamer, solche „christlichen" Vorstellungen. Vielleicht ist es dankenswert, wenn ich die wichtigsten Stellen aus der *Penthesilea* anführe:

9. Auftritt: „Die Pest in eure wilden Höllenkünste!"
11. Auftritt: „Du Höllenfürstin im Gewand des Lichts."
4. Auftritt: „Bei den Erinnyen: meiner Reu würd' ich
Mit deinem flüchtigen Gespann entfliehn,
Hätt' ich, des Lebens Gleise schwer durchknarrend,
Die Sünden von der ganzen Trojerburg
Der Muschel meiner Brust auch aufgeladen."

Wenn man diese Stellen berücksichtigt, können die Ausdrücke „Gnade" und „Sünderin" A. 1369 und das in Jupiters Munde öfters wiederkehrende Worte „du Heilige" nicht weiter auffallen und keineswegs als Beweis dafür gelten, dass Kleist den christlichen Mythos allegorisch hat darstellen wollen. Er hat sich vielmehr dieser modernen Ausdrücke bedient für echt religiöse Gefühle, die in allen tieferen Religionen vorhanden sind. Hier unterscheidet sich ein frommer Grieche der guten Zeit, der ein Pindar und Herodot angehören, kaum wesentlich von einem bibelgläubigen Christen! Wie hätte Kleist künstlerischer verfahren können, um Demut und Ergebenheit in Gottes Willen uns deutlich zu machen? Das naiv egoistische Zögern dabei ist von einer wundervoll antiken Natürlichkeit.

Aber drängt sich nicht, so könnten uns A. Müller und seine kritischen Nachfolger erwidern, die Ähnlichkeit der Kleistschen Fabel mit der biblischen Geschichte, wenn man sie erst einmal irgendwo geahnt hat, im grossen und ganzen mit Gewalt auf? Gewiss, das ist nicht zu leugnen; aber das beweist doch nimmermehr, dass Kleist diese Ähnlichkeit durch „Kontorsion" willkürlich herbeigeführt hat, so dass man von einer Kleist-

schen Fabel sprechen könnte. Wäre es nicht denkbar, dass jene mystisch-religiösen Momente dem uralten Mythos entstammen, dass eine innere Verwandtschaft zwischen der griechischen und christlichen Heilsgeschichte besteht? Es ist tatsächlich so. Ich habe mich gefreut, diesen Gedanken, der mir intuitiv aufgegangen war, von einer Autorität wie v. Wilamowitz als etwas Selbstverständliches behandelt zu finden (*Euripides' Herakles,* 2. Aufl. Bd. I).

Ich gebe die Sage in grossen Zügen, soweit sie uns hier interessiert; die erste zusammenhängende Darstellung findet sich im pseudohesiodischen *Herkulesschild.* Amphitryon hatte Almenes Vater Elektryon auf der Weide im Streit getötet; zu gleicher Zeit waren seeräuberische Taphier von der Westküste Akarnaniens in Tiryns eingefallen und hatten Alkmenes Brüder erschlagen. So war sie die Einzigüberlebende ihres Geschlechts und reichte dem Amphitryon ihre Hand unter der Bedingung, dass er die Vermählung nicht eher vollzöge, als bis er ihre Brüder gerächt habe. Sie fliehen also zunächst nach Theben, da ja Amphitryon als Totschläger geächtet ist, und von da aus unternimmt er mit Thebanern und den Nachbargemeinden seinen Rachezug. Alles geht nach Wunsch, und voll Sehnsucht eilt Amphitryon in Alkmenes Arme. In derselben Nacht ist ihm aber bereits Jupiter zuvorgekommen und hat mit seiner bräutlichen Gattin den grössten Helden der Griechen erzeugt, „den Gottmenschen“ Herkules, wie er bei Pindar und Aeschylus heisst. Um die näheren Vorgänge hat sich der fromme Dichter des Herkulesschildes nicht gekümmert, ihn stören Unwahrscheinlichkeiten nicht; er glaubt das Wunder und begnügt sich damit, die Heilsabsichten Gottvaters zu betonen:

v. 28 ff: *„πατὴρ δ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε*
ἄλλην μῆτιν ὕφαινε μετὰ φρεσίν, ὄφρα θεοῖσιν
ἀνδράσι τ' ἀλφηστῇσιν ἀρῆς ἀλκτῆρα φυτεύσῃ“.

„Der Vater der Menschen und Götter
Wob einen anderen Plan in der Seele: Göttern und Menschen,
Kunstbegabten, gnädig zu zeugen den Retter vom Fluche.“

Andere fromme Dichter, wie Pindar, Aeschylus und Sophokles und die Herakleskultgenossenschaften haben dann den Mythos noch vollends ausgebildet (s. Wilamowitz a. a. O.) und in den Einzelzügen zu erklären gesucht. Vor allem Aeschylus, der die Herkules- und Prometheussage eng verknüpft, sieht überall Gottes Ratschlüsse und Heilsabsichten. So müssen jeden, der sich mit diesem Sagenstoffe be-

schäftigt, die Anklänge an das christlichen Dogma frappieren (s. *Aeschyl Tragödien* von Todt, S. 45). Die Analogie geht, wie wir sahen, sogar so weit, dass Herkules einJungfrauensohn ist. Kleist hätte also selbst diesen Zug verwenden dürfen, ohne damit ein christlicher Plautus zu werden.

Von einem christlichen Mysterium kann also bei dem deutschen Amphitryon keine Rede sein. Kleist hat nie die abgeschmackte Idee gehabt, wie wir schon aus dem Müllerschen Brief erschliessen konnten, eine heidnische Fabel zum Gefäss von katholisch-mystischen Anschauungen zu machen. Er hätte es auch nicht getan, wenn er wirklich ein katholisierender Romantiker gewesen wäre; denn er war ein zu grosser Künstler, der zu tief über das Wesen der Kunst nachgedacht hatte, als dass er Anorganisches hätte zusammenleimen wollen. Bei seinem *Guiskard,* den man hier anzuführen pflegt, handelt es sich ja auch nicht um ein willkürliches Zusammenwerfen von griechicher und Shakespearescher Kunst, sondern um eine neue Geburt aus einem tieferen Geist, um eine höhere geistige Einheit. Auch sein Jupiter im Amphitryon ist kein willkürlich aus griechischen Gottesvorstellungen und modern-pantheistischen Anschauungen zusammengeflicktes Wesen, sondern Kleist folgt hier den grossen griechischen Dichtern, deren Zeus immer diese Doppelnatur des pantheistischen Allgötts und des anthropomorphen Griechenideals zeigt, das nicht unveränderlich ist, sondern wächst mit der fortschreitenden Entwicklung des gottschaffenden Volkes. Kleist hätte also die Kunst niemals so vergewaltigt, wie man es ihm unterschiebt, auch wenn er katholisch-romantische Neigungen gehabt hätte. Aber er hatte immer nur persönliche Beziehungen zu den romantischen Dichtern, ihr Parteigenosse ist er nie gewesen. Katholische Dogmen begeisterten ihn keineswegs; nur der Kult der katholischen Kirche hat b i s w e i l e n Eindruck auf ihn gemacht, „wo Musik und alle andern Künste so harmonisch zusammenwirken, um den ganzen Menschen zu fesseln.“ Ausserdem würde er eine solche Blasphemie gescheut haben; denn er „dachte und schrieb über Religion und Christentum grandios, ehrfürchtig und heilig(s. *Kleists Berl. Kämpfe* v. R. S t e i g S. 372). Das alles hätte man bedenken sollen, dann wäre das böse Wort von der Kontorsion längst verhallt; das hätte schon zur Rechtfertigung Kleists genügt. Zum Überfluss erfuhren wir noch aus dem oben zitierten Brief A. Müllers, dass Kleist schon selbst gegen diese verkehrte Interpretation protestiert und seine wahren Absichten klar genug angedeutet hat: e s i s t e i n P r o t e s t g e g e n d i e f a l s c h e M y s t i k d e r Z e i t u n d i h r e N e i g u n g z u d u n k l e r S y m b o l i k u n d v e r - s c h w o m m e n e n A l l e g o r i e n; a u c h e i n P r o t e s t g e g e n d i e

Vergewaltigung eines edlen Stoffes. Er hat mit dem wahren Tiefblick des Dichters auch durch die parodistische Vermummung hindurch den Gehalt der Amphitryonsage erkannt. Er wusste aus Sophokles und durch andere klassische Studien, die er zu seiner ästhetischen Ausbildung, dann auch besonders für Guiskard und Penthesilea sehr gründlich getrieben hatte, dass die Zeit, welche derartige Sagen schuf oder vielmehr wachsen liess, Zweifel und Spott nicht kannte, dass die Menschen, die damals lebten, weit davon entfernt waren, solche Götterverbindungen mit sterblichen Frauen als galante Abenteuer zu betrachten, dass sie im Gegenteil mit heiliger Scheu auf diese Offenbarungen göttlicher Liebe sahen: denn ihre Frucht war allemal ein Held, ein Heiland seines Stammes und ganz Griechenlands, ja, wie bei Herkules der ganzen Welt. Kleist hatte auch aus Homer gelernt, dass jeder vornehme Grieche sein Geschlecht oder seinen eigenen Ursprung auf Zeus oder wenigstens einen der divi minorum gentium zurückzuführen suchte, war es doch die höchste Ehre, ein Göttersspross zu sein, ja die einzige Gewähr, ein tüchtiger Mann zu werden. Wie konnte es, so folgerte Kleist richtig weiter, eine Schande für einen Mann sein, das Ehelager mit Zeus zu teilen! Drum bittet sein Amphitryon Zeus um einen Sohn: „gross wie die Tyndariden." Seinem frommen Dichterauge war es vergönnt, einem religiösen Geschlecht, das sich diese Heilsgeschichte zuerst erzählt hatte, ins Herz zu schauen und die heiligen Schätze zu heben. Er sah nicht nur die komische Situation in dieser Geschichte wie seine Vorgänger. Darum war ihm auch die frivole Posse des Franzosen zuwider;[1]) er tauchte auch in die mystische Tiefe hinab und umfasste so den ganzen Stoff mit liebevollem Blick, nicht nur einen Teil. Kleist strebt immer rücksichtslos nach Wahrheit; so will er auch diesen Vorgang objektiv darstellen wie ihn die daran beteiligten Personen erlebt haben. Darum lässt er die komischen Töne mitklingen, da sie einmal in das Spiel hineingehören. Sie sind ihm aber nicht das ganze Lied wie dem Franzosen. Unser Dichter entwickelt nur das Komische der Situation, die von Natur komisch ist; er lässt auch die komischen Charaktere als wirksame, naturwahre Parodien bestehen, gehören sie doch auch zum Leben des Vorgangs; er hat aber die Wahrheit zu lieb, als dass er die Hauptcharaktere ins Lächerliche ziehen könnte. Nicht was geschieht, sondern nur die Umstände und Verwickelungen,

---

1) Kleist nimmt Molière gegenüber in ähnlicher Weise Stellung wie Schiller es (1801) in der *Jungfrau von Orleans* gegenüber Voltaire gethan hatte (C.)

unter denen es geschieht, sind für ihn eines herzhaften Lachens wert oder überhaupt fähig. Doch konnte ein Kleist nie und nimmer auf das Komische in der Situation verzichten, weil er sich jede Handlung bis in die unbedeutendsten Züge hinein zu vergegenwärtigen pflegte, sodass er um Wesentliches erst recht nicht herumkommen konnte.

Für ihn handelt es sich gewissermassen um die Rettung eines lange gemisshandelten Stoffes. Er wollte eine märchenhafte Begebenheit, einen uralten, religiösen Mythos aus dem griechichen Geiste heraus zu selbsteigenem Leben erwecken. Er begnügte sich nicht mit den komischen Bestandteilen des Vorgangs wie Plautus und Molière; auch nicht mit den ernsten wie wahrscheinlich Euripides, der als der modernste griechische Dramatiker der Vater einer satirisch-tragischen Auffassung der Sage ist. Kleist wollte vielmehr das ganze Leben gestalten, in dem überall Freude und Schmerz, Ernstes und Komisches bunt gemischt ist. Das ist nimmermehr ein Fehler. Wer die cynischen Scherze der Totengräber im Hamlet verträgt, sollte sich auch nicht an Sosias stossen. Es gehört freilich ein guter Humor und ein reiches Gemüt dazu; nur für humoristisch gestimmte Menschen ist der Amphitryon geschrieben, die den tiefsten Weltharmonien zu lauschen verstehen. Solche Menschen besitzen die Selbstlosigkeit, sich und ihre ernsten Gedanken ein Weilchen zu vergessen und zu lachen, wenn ein andersgearteter seine Froschanmerkungen zu derselben Sache macht, die sie noch eben ergriffen hat. Sie gewinnen es über sich, das Kindergeplauder und Narrengeschwätz zu belächeln, wenn sie auch im Augenblick vorher der Menschheit ganzen Jammer gefühlt haben. Für engherzige und einseitige Menschen hat freilich Kleist nicht gelebt.

Man kann wohl sagen, dass der Dichter seiner Aufgabe gerecht geworden ist; nur hinsichtlich der Gestalt der Alkmene müssen wir noch einiges erklärend hinzufügen, hängt doch an ihrer richtigen Beurteilung das Verständnis des ganzen Stückes. Als selbständige Charakterschöpfung unseres Dichters hat sie wohl ungeteilte Bewunderung gefunden; in der Ökonomie des Stückes aber manchen Tadel. Schon Goethe stiess sich an dieser „modernen" Gestalt in antiker Umgebung. Aber mir scheint diese Auffassung doch nicht ganz zutreffend zu sein. Gerade die reine Naivität gibt dieser idealen Frau so etwas Antikkindliches, so etwas ganz Unmodernes. Auch ihre Liebe, ihre Treue, ihre Selbstsicherheit und Gefühlskraft findet man schon in griechischen Sagen und Gedichten; man denke nur an Alkestis, Penelope oder Antigone. Ob ihr Gefühlstiefe, ihr Gemütsreichtum und das Bewusstsein ihres Persönlichkeitswertes freilich

in dieser Stärke als reinantik anzusprechen ist, wage ich nicht zu entscheiden — wir wissen über das Innenleben griechischer Frauen zu wenig —, doch kann ich es mir nicht versagen, hier den Namen Sapphos auszusprechen: jeder wird eine gewisse Verwandtschaft mit Kleists Alkmene empfinden. Wenn sie uns ein Lied über die göttliche Heimsuchung einer der vielgepriesenen Stammmütter der berühmtesten griechischen Geschlechter hinterlassen hätte, dann könnten wir vielleicht sicher angeben, ob und wo Alkmene modernes Gefühl verrät; gerade die Gefühlsverwirrung gehört hierher: vielleicht hätte eine Griechin dies Erlebnis ruhiger, seelenloser als etwas Natürliches, Selbstverständliches hingenommen; vielleicht hätte sie in höherem Grade stolze Freude über die göttliche Huld empfunden als Trauer, ihrem Gatten wider Willen untreu geworden zu sein. Immerhin ist Kleists Alkmene das Hochgefühl des Begnadetseins nicht ganz fremd, wie Gaudig meint, (wenn es auch etwas stärker hätte herausgehoben werden können). Denn das letzte „Ach" ist nicht traurig, sondern verwirrt: es mischt sich darin Trauer und Stolz, religiöse Verzückung und liebestarke Reue, eben noch den Gatten so gemartert zu haben durch die überaus schroffe Verleugnung. Um das ganz klar einzusehen, muss man jedes Wort, das Alkmene bei Jupiters Erklärung spricht, genau beachten. Nachdem nämlich Jupiter den Thebanerfeldherrn gezwungen hat, Alkmenes Unschuld in erschütternden Worten anzuerkennen, gibt er ihm zu, dass er wirklich Amphitryon ist:

Jup.: Wohlan! Du bist Amphitryon. Amph.: Ich bin's! —
Und wer bist Du furchtbarer Geist?

Jup.: Amphitryon. Ich glaubte, dass Du's wusstest.

Amph.: Amphitryon! Das fasst kein Sterblicher.
Sei uns verständlich.

Alkmene traut ihren Ohren kaum und fragt in verwirrtem Staunen: Welche Reden das?

Drauf Jup.: Amphitryon! Du Tor! Du zweifelst noch?
Argatiphontidas und Photidas,
Die Kadmusburg und Griechenland,
Das Licht, der Äther und das Flüssige,
Das was da war, was ist, und was sein wird."

„Entsetzlich!" stöhnt Alkmene; es dämmert furchtbar in ihr auf; sie erinnert sich wohl der Worte, die ihr vermeintlicher Gemahl zu ihr ge-

sprochen, dass ihr Jupiter erschienen sei, und bittet den geheimnisvollen Mann, sie in dem Irrtum zu lassen:

„Lass ewig in dem Irrtum mich, soll mir
Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten."

Und als sich jetzt der Gott durch Blitz und Donner offenbart, da bricht sie zusammen mit dem Ruf: „Schützt mich ihr Himmlischen!" Denn sie weiss jetzt, dass sie nicht ihrem Gatten, sondern Jupitern selbst ihre Seele enthüllt und ihm ihre Liebe verweigert hat; da fürchtet sie als frommes Weib, echt antik, die Rache des „schrecklichen" Gottes. Aber siehe, er zürnt nicht, er gewährt ihrem Gatten seinen Lieblingswunsch; und als sie wie im Traum vernimmt, wie ihn ihr Amphitryon um ihr Leben bittet, und Jupiter so gnädig spricht, da haucht sie in schmerzlicher Liebe „Amphitryon", und bei der freundlich gewährten Antwort ihres glücklichen Gemahls da fühlt sie zum ersten Mal den ganzen Stolz, zu den „hohen Auserwählten Jupiters" zu gehören, und ihrer Brust entringt sich das erlösende „Ach", das gleichermassen Demut und Stolz, Schmerz und Glück in wundervoller Innigkeit andeutet. Ein Wirbel von Gefühlen durchschauert sie; doch die Oberhand gewinnt die religiöse Verzückung und das innige Glücksgefühl, dass „ihr nun alles freundlich bleibt, wie es war!"

Man mag also im ganzen immerhin sagen, dass Kleist hinsichtlich der Gemütstiefe und der überaus zarten Jungfräulichkeit der Alkmene aus dem zeitlich und völkisch bedingten Rahmen der Sage herausgetreten sei ins Reinmenschliche, wie etwa Goethe in seiner *Iphigenie.* So etwas mag man loben oder tadeln nach dem jeweiligen ästhetischen Standpunkt, auf dem man steht, und von dem aus man derartige Werke beurteilt. Jedenfalls möchte ich den Fanatikern einer absolut treuen Behandlung antiker Stoffe entgegenhalten, dass die possenhafte Gestaltung der Amphitryonsage eines x-Griechen und des Plautus, von Molière ganz zu schweigen, dem wirklich antiken Empfinden eines Homer, eines Hesiod, eines Pindar und anderer geradezu ins Gesicht schlägt, und ich überlasse es ihrer Billigkeit, zu entscheiden, ob der deutsche Dichter, der eine griechisch-religiöse Sage aus ihrer völkischen Bedingtheit durch die Hauptgestalt ins Allgemeinmenschliche erhöht, oder der Franzose, der sie nach dem Muster eines degenerierten Geschlechts ins Allzumenschliche erniedrigt, ob sage ich, Kleist oder Molière den Geist der Antike tiefer und richtiger erfasst hat. Wahrhaft antik ist jedenfalls Alkmenens tiefe Religiosität und ihre demütige Ergebenheit in Gottes Willen, und so erlebt der Leser doch

ein uralt Märchen. Man sage auch nicht: „der Verfasser des Herakles-schildes, Pindar, Aeschylus u. a., die dem Stoff naiv-gläubig, Euripides, Plautus und Molière, die ihm satirisch gegenüberstehen, erzielen bei der Behandlung von ihrem einheitlichen Gesichtspunkt aus eine einheitliche und darum ästhetische Wirkung. Kleist aber schwankt zwischen beiden Standpunkten hin und her und beleidigt so das ästhetische Gefühl." Das glaube ich nicht. Denn meines Erachtens nimmt Kleist einen höheren Standpunkt ein als seine Vorgänger: den eines welterlösenden Humors. Die Wirkung ist etwa ähnlich dem freundlichen Lachen eines ernsten Mannes. Die Grundstimmung ist tiefernst, aber gerade aus solcher Tiefe springen die reichsten Brunnen der Heiterkeit und Freude. Unser Dichter erstrebt gar kein ausgelassenes Gelächter wie Molière — das war ihm zu gemein — sondern ein stilles Lächeln um den ernsten Mund etwa über — die Träne, die einem dabei in den Bart rinnt.

Und das soll dann ein Lustspiel sein? Ja, freilich nur im höchsten Sinne des Wortes, den das Publikum nicht kennt. Durch diesen Namen würde es irregeführt werden bei einer Aufführung, die sonst gar nicht aussichtslos ist, wie man lange g e g l a u b t hat. Das Lustige, das Komische ist ja hier dem Dichter nicht Selbstzweck, noch die Hauptsache, geschweige ein wirksames Mittel, um an irgend einem Zustand oder einem Ereignis, d. h. eben an seinem Vorwurf Kritik zu üben; es ist, wie wir sahen, nur eine Schattierung, nur eine Farbennüance in dem Märchenbild, das uns der Dichter entrollt, nur eine Stimme in einem Lebenskonzert. So würde das Publikum etwas anderes erwarten, wenn es „Lustspiel" auf dem Theaterzettel lesen würde. Noch viel weniger haben wir aber eine Tragödie vor uns, wenn auch mit freundlichem Ausgang. Denn Kleist hat keinen Augenblick etwas Tragisches in dem Vorgang gesehen — dazu empfand er viel zu gesund-antik —, so ernst er auch die einzelnen Geschehnisse nimmt und etwas Heiliges und Grosses im Ganzen sieht. So gibt es eigentlich keinen rechten Namen für dies eigenrichtige Werk, es ist ein carmen sui generis wie Lessings *Nathan* und in keine Kategorie einzuschnüren. Für praktische Zwecke wird man vielleicht — natürlich auch nach Streichung der Worte nach Molière — humoristisches Märchendrama schreiben dürfen, wenn man sich nicht schlechthin mit Drama begnügen will.

Um aber auf unsern Ausgangspunkt zurückzukommen und so den Kreis unserer Untersuchung zu schliessen, so warne ich nochmals vor der verkehrten und, wie hoffentlich nun jeder einsieht, völlig überflüssigen

Amphitryonbearbeitung Henzens. Denn, wie wir sahen, findet sich „Heikles, Peinliches, Sittlichanstössiges“ im Kleistschen Drama nur für den, der unfähig ist, seine modernen, rationalistischen Vorurteile zu verleugnen und eine griechische Heilsgeschichte mit dem naiven Kindergemüt eines frommen Griechen mitzuerleben. Wer sich aber so ernst wie der Dichter selbst in die märchenhafte Begebenheit vertieft und ganz darin untertaucht, dem werden nicht unzeitgemässe Erinnerungen an christliche Dogmen kommen, und dem wird es nicht schwer fallen, bald über Sosias zu lachen, bald Amphitryons gerechten Grimm und Alkmenes keuschen Schmerz mitzuempfinden: denn er weiss ja, dass das wunderreiche Märchen zum erfreulichen Ende kommen muss!

Halle a. S.

William John Courthope als Literarhistoriker.

Von

Phil. Aronstein.

Dass die heutige deutsche Literaturforschung vielfach etwas Unbefriedigendes hat, dass ihre Resultate kaum immer dem auf ihre Gewinnung verwandten Scharfsinn und Fleiss entsprechen, ist eine schon mehrfach ausgesprochene und sicherlich häufiger empfundene Beobachtung. Auf der einen Seite sehen wir, besonders in den sprachlichen und metrischen Untersuchungen, wie sie sich verliert im unendlich Kleinen, in mechanischen, nach einem äusseren Schema gemachten Einzeluntersuchungen, deren Wert oft recht fraglich ist; auf der anderen Seite bewegt sie sich, besonders bei den Untersuchungen von Quellen, Einflüssen, Beziehungen und Anspielungen, oft in den luftigen Regionen der Vermutung und des Erratens. Es fehlt ihr vielfach an richtiger Perspektive und klarer Methode. Der Grund hierfür liegt meiner Ansicht nach darin, dass die Literaturgeschichte, soweit sie Gegenstand wissenschaftlicher Forschung ist, fast ausschliesslich als eine Geschichte der Bücher angesehen wird, dass man sie, entsprechend der deutschen Tendenz zur fachmässigen Abgrenzung der Gebiete des Lebens und Denkens, zu sehr getrennt von ihrem eigentlichen Inhalte, den Ideen und geistigen Strömungen, Bestrebungen, die sie spiegelt, betrachtet. Daher ist eine Nachprüfung der Methoden literargeschichtlicher Forschung, wie sie augenblicklich in der Geschichte stattfindet, ein Selbstbesinnen auf ihre Ziele, Zwecke und Mittel von der höchsten Wichtigkeit. Und hierbei kann uns das Ausland, wo die Wissenschaft einen weniger fachmässigen und zünftigen Charakter trägt, mancherlei Anregung und Hilfe bieten. Auf die Bedeutung Taines in dieser Hinsicht ist von Wetz schon mit Nach-

druck hingewiesen worden. Auch der englische Literarhistoriker William John Courthope gehört, wie ich glaube, zu denen, von denen wir etwas lernen können, und deshalb verdienen seine Schriften wohl eine Besprechung in dieser Zeitschrift.

Courthope (geb. 1842) ist kein zünftiger Gelehrter. Er ist ein hoher Staatsbeamter (Civil Service Commissioner) und seit 1893 Professor der Poesie in Oxford. Diese Stellung, der unter den früheren Inhabern besonders Thomas Warton, John Kerble und Matthew Arnold einen besonderen Glanz verlieben haben, ist ein mit dem kleinen Gehalte von £ 100 und den entsprechenden geringen Pflichten — drei Vorlesungen im Jahre — verbundenes Ehrenamt. Seine literaturgeschichtlichen Veröffentlichungen umfassen ein kurzes Leben Addisons in der *English Men of Letters*-Sammlung, die Herausgabe der Werke und eine ausführliche Biographie Popes, eine *Geschichte der englischen Poesie,* und eine Sammlung von Vorlesungen über allgemeine Fragen der Literatur und Kritik, die er in den Jahren 1895—1900 in Oxford gehalten hat.

Ich beginne mit der Besprechung der letzteren, die unter dem Titel: *Life in Poetry*: *Law in Taste* (London, Macmillan, Co., 1901) Courthopes Philosophie der Literaturgeschichte, seine Methodenlehre enthalten, die er in den literaturgeschichtlichen Werken zur Anwendung gebracht hat.

Gibt es, so sagt Courthope zunächst, ein Prinzip der Autorität in Sachen des Geschmacks, oder ist der Genius des Künstlers und speziell des Dichters der einzige Gesetzgeber in der Kunst und das empfangende Individuum ebenso frei und souverän in der Beurteilung derselben? Courthope findet ein solches Prinzip in dem Vorbilde der anerkannten grossen Meister der Kunst, denn ihre Grösse und die allgemeine, die Jahrhunderte überdauernde Anerkennung, die sie gefunden haben, beruht eben darauf, dass ihre Kunst nicht allein die Äusserung des individuellen Genius ist, sondern vor allem auch die bleibende Stimme der Seele und des Bewusstseins des in der Gesellschaft lebenden Menschen. Daher ist auch die induktive Kritik, die aus den Werken der grossen klassischen Weltdichter die Mittel ableitet, dauerndes Vergnügen zu erregen, die einzig berechtigte, während die von abstrakten Ideen ausgehende, weil sie nicht zu den Quellen des Lebens vordringt, irreführen muss und — man denke nur an die sogenannten Aristotelischen Regeln — sehr oft irregeführt hat.

Nach dieser Methode behandelt nun Courthope die Frage nach dem Leben in der Poesie und zwar zunächst in der poetischen Konzeption oder Idee. Die Poesie definiert er als die Kunst, welche Vergnügen für die Ein-

bildungskraft hervorbringt, indem sie menschliche Handlungen, Gedanken und Leidenschaften in metrischer Sprache nachahmt. Doch ahmt sie nicht wie die Photographie die wirkliche Natur nach, sondern die Idee der Natur, die im Geiste existiert. Diese Idee enthält aber ein zweifaches Element des Lebens, ein allgemeines und individuelles. Das allgemeine Element ist die Idee des Gegenstandes, wie sie in unentwickeltem Zustande in der Phantasie des Volkes lebt, die individuelle Form und den Charakter muss ihr die schöpferische Kraft des Dichters geben. Dies Verhältnis des Allgemeinen und Individuellen legt Courthope an einzelnen antiken und englischen Dichtungen dar. Die Poesie verliert ihre allgemeine dauernde Wirkung, wenn das individuelle Element zu sehr vorherrscht oder wenn das allgemeine Leben nicht in dem wahren Charakter des Zeitalters, sondern in dem Anschlusse an vergängliche Methoden und Geschmacksrichtungen gesucht wird. „Die Poesie", so spitzt Courthope seine Theorie epigrammatisch zu, „ist wie die Politik eine äussere Art, das tätige Prinzip des sozialen Lebens auszudrücken."

In ähnlicher Weise betont er das allgemeine soziale Element mit Bezug auf den dichterischen Ausdruck. Trotzdem die Einteilung und Anwendung des Stoffes, die Diktion, die besonderen Kombinationen der metrischen Bewegung etwas durchaus Individuelles, Persönliches sind, gibt es doch allgemeine Gesetze des Ausdrucks. Zu diesen rechnet Courthope in erster Linie die Anwendung der gebundenen Rede, die allein dem neuen und schöneren Leben der Einbildungskraft entspreche und daher allein geeignet sei, das tiefere geistige, ideale Leben der Nation, die Einheit der Gesellschaft und die Zwecke ihrer geistigen Existenz auszudrücken — eine wohl kaum haltbare Behauptung, wenn wir an die grosse Bedeutung des modernen Romans und an das Prosadrama denken. Als ein mönchisches, exzentrisches Prinzip bezeichnet er die Auffassung, dass der Vers nur ein Luxuswerkzeug für den Ausdruck privater Ideen sei, dass die Poesie, gleichsam ein Selbstgespräch des Dichters, dem tätigen Leben der Gesellschaft fern stehe. Der Dichter soll vielmehr nach den Worten Shakespeares „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Form zeigen"; er soll nicht bloss seine eigenen Kräfte, sondern auch die Bedürfnisse seiner Zuhörer kennen: dann wird der richtige Ausdruck von selbst kommen.

Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, was Courthope unter „dichterischer Dekadenz" versteht. Eine solche tritt ein, wenn die Harmonie zwischen dem allgemeinen Elemente der Religion, Tradition, Erziehung und Sprache und dem individuellen des dichterischen Genius

aufgehoben ist, sei es, dass jenes an Kraft verloren hat, sei es, dass dieses übertrieben wird oder endlich, dass an die Stelle einer lebendigen öffentlichen Meinung die Koterie getreten ist. Für solche Dekadenten erklärt Courthope die französischen Symbolisten, die nicht Leben und Handlungen darstellen, sondern das Leben fliehen, Stimmungen zu erwecken suchen und in der Poesie mit den Mitteln der Malerei und Musik wirken wollen. Ähnliche Anzeichen der Dekadenz sieht er in der gesamten neueren Poesie.

Er fragt sich nun weiter, wie sich die Blüte und der Verfall der Poesie zu dem allgemeinen Zustande der Gesellschaft verhält. Die Abnahme des Lebens der Einbildungskraft entspringt aus einer Abnahme des Lebens der Gesellschaft überhaupt, und beide gehen hervor aus einer gemeinsamen moralischen Ursache, der Zerstörung des Gleichgewichts zwischen der individuellen Freiheit und der Autorität in Staat, Religion und Gesellschaft. Im Altertum, wo das Leben des Individuums mit den Gesetzen und der Religion des Staates unauflöslich verknüpft war, geht daher der poetische Verfall mit dem politischen zusammen. Anders ist es in dem weit verwickelteren Leben der Neuzeit. In England sehen wir eine Tendenz im Leben der Nation, sich einem besonderen Teile der Verfassung oder einer Klasse zu konzentrieren, die auch der Dichtung das Gepräge gibt. Im 16. und zum Teil im 17. Jahrhundert bildet die Krone den Mittelpunkt des Volkslebens und beherrscht durch den Hof die Sitten, durch die Staatskirche das religiöse Leben; dies spiegelt sich nach Courthope in der Dichtung wieder. Im 18. Jahrhundert herrscht die Aristokratie und in der Religion der Geist der Toleranz, und diesem Zustande entspricht eine vorzugsweise elegisch-satirische Poesie, sowie der Klassizismus und sein Ideal der Korrektheit der Form. Im 19. Jahrhundert treten die Mittelklassen an die erste Stelle, deren Prinzip die individuelle Freiheit ist, das in den Dichtungen Byrons, Shelleys, Wordsworths und Keats' sich in verschiedener Weise äussert. Dies Prinzip hat die alten religiösen, feudalen und klassischen Ideale zerstört und den schrankenlosen Individualismus, die Freiheit des Selbstbewusstseins und in wirtschaftlicher Hinsicht das Laisser faire an ihre Stelle gesetzt. Jetzt aber scheint es sich auch erschöpft zu haben: neue kollektive Ideale, der Sozialismus, der Nationalismus, der Traum des grösseren Britannien treten auf und verdrängen es. Nach diesen Darlegungen, die, wenn sie auch im allgemeinen richtig sind, doch einen gewissen willkürlichen Schematismus zeigen — so überschätzt Courthope ganz gewiss den Einfluss des Hofes und der Staatskirche auf die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts — geht er dazu über, die Versuche zu betrachten, die gemacht worden sind,

die Idee des Universalen in der englischen Dichtung wiederzubeleben. Er bespricht das Ideal der Kultur, welches M. Arnold aufgestellt hat, das Ideal der klassischen und heidnischen Renaissance, das Swinburne mit soviel Feuer der Sprache verkündet, und endlich die volkstümliche, patriotische, aber in der Form impressionistische, gleichsam journalistische Dichtung Rudyard Kiplings. Er glaubt alle drei auf einem falschen Wege[1]), ebenso wie er auch das psychologische Drama Ibsens und den französichen und russischen Roman in der Art Max Nordaus, dessen Schrift „Entartung" ihn in der Tat beeinflusst hat, als verkehrte Richungen verdammt. Mit Unrecht, wie mir scheint. Auch diese Künstler entsprechen der Forderung Courthopes, dass der Dichter aus dem Allgemeinen, d. h. den Ideen, dem Sehnen und Streben der Zeit, seine Begeisterung schöpfen soll; ihre Werke hätten kein Leben, wenn es anders wäre. Nur dass unsere Zeit eine analysierende, suchende ist, die jetzt, wo die alten Synthesen zerstört sind und die Freude an dieser Zerstörung und der Freiheit von dem Druck des Alten verrauscht ist, sehnsüchtig nach einer neuen brauchbaren Synthese als Norm des Handelns und Denkens ausschaut. Diese Sehnsucht verkörpern M. Arnold und Swinburne, wie Ibsen, Zola und Tolstoi in verschiedener Weise — Courthope hat im Prinzip recht, aber er irrt in der Anwendung desselben.

Wie aber, so fragt der Verfasser im zweiten Teile seiner Betrachtungen, ist das Allgemeine zu behandeln, wie soll sich die Freiheit des künstlerischen Genius den Gesetzen des gebildeten Geschmacks unterwerfen, welches ist das Gesetz im Geschmack? In England ist man geneigt, in Sachen der Kunst kein Gesetz und keine Regel anzuerkennen, aber gegen die Berechtigung dieses Skeptizismus spricht doch die Tatsache, dass seit den Tagen des Aristoteles die Menschen sich bemüht haben, das ästhetische Vergnügen an Kunstwerken zu definieren und zu erklären. Courthope gibt eine kurze Übersicht der ästhetischen Anschauungen und Systeme von den Griechen bis zur Neuzeit, um am Ende zu dem Schlusse zu gelangen, dass die ästhetische Wissenschaft die Fragen des Geschmacks wenig aufgeklärt hat, dass sie keinen Fortschritt, sondern nur einen beständigen Streit um Prinzipien zeigt. Daher müssen wir induktiv vorgehen, indem wir uns von den Abstraktionen der spekulativen

---

1) Matthew Arnolds Ideal der Kultur erscheint C. als eine bloße Negation des Allgemeinen. Das ist es nicht. Es ist vielmehr das Ideal der Aufklärung, die den Boden bereiten will für eine neue Synthese auf moderner Grundlage, für wirklich erspriessliche positive Geistesarbeit.

Ästhetik den konkreten Produkten der Kunst zuwenden. Denn wenn es auch nur e i n e absolute und göttliche Quelle idealer Schönheit gibt, so wird diese doch in tausend verschiedenen Formen widergespiegelt. Ein allgemeines Gesetz des Geschmacks, eine stetige Entwicklung in der Kunst existiert nicht. „Das Gesetz des Geschmacks in jeder Nation besteht in der Entwicklung ihres eigenen Genius oder Charakters in Übereinstimmung mit ihrer Auffassung natürlicher Schönheit." Das Gesetz der nationalen Kunst und der Charakter des nationalen Geschmacks muss daher abgeleitet werden zunächst aus der künstlerischen Produktion und zwar sowohl der der Jugend eines Volkes, in der es noch unbewusst oder nur halbbewusst schafft, als der seiner Blüteperiode. Aber auch aus der Richtung seiner Kritik lässt sich auf seinen ästhetischen Charakter schliessen, denn auch diese wird durch den nationalen Charakter oder das ἦθος bestimmt, das die ursprüngliche Quelle der Kunst ist. So sind das Leben in der Poesie und das Gesetz im Geschmack nur entgegengesetzte Seiten derselben Sache. Jenes ist die Wiedergabe in organischer Form der Ideen und Eindrücke, die der Geist von der Natur empfängt; dieses ist die intuitive Wahrnehmung der Lebensbedingungen, die die organische Einheit des Kunstwerks bilden.

In Übereinstimmung mit diesen Darlegungen untersucht Courthope das Gesetz des Geschmacks in der Kunst der Griechen, Franzosen, Deutschen und Engländer. Als vollendetster Ausdruck der griechischen Kunstanschauung gilt ihm die Poetik des Aristoteles. Er scheidet scharf zwischen den Hauptprinzipien der aristotelischen Kritik und den logischen Folgerungen derselben in Bezug auf einzelnes und ihrer Verdichtung zu technischen Regeln, denen von der späteren Kritik fälschlich eine allgemeine Bedeutung beigelegt worden ist. Diese Hauptprinzipien sind: 1. dass die Aufgabe der Poesie wie aller Kunst Nachahmung, nicht Belehrung ist; 2. dass der Gegenstand der Nachahmung das Allgemeine, nicht das Besondere ist; 3. dass die Probe der Richtigkeit der Nachahmung das beständige Vergnügen ist, das in der Gesellschaft durch ein Werk hervorgebracht wird, nicht bloss das Vergnügen, das der Künstler beim Schaffen empfindet. Diese Grundsätze sind nach Courthope auch heute noch giltig, weil sie auf dem Wesen der menschlichen Natur aufgebaut sind. Er schliesst daraus, dass der Realismus in der Kunst zu verwerfen sei, weil er vom Besondern, der einzelnen zufälligen Tatsache ausgehe, und noch mehr der Naturalismus, weil er das Hässliche und Gemeine darstelle. Aber es kommt bei einem Kunstwerk doch nicht so sehr auf den Stoff an,

als vielmehr darauf, ob es dem Künstler gelungen ist, diesen in die Sphäre der Idee, des Allgemein-Menschlichen zu erheben und so beständiges Vergnügen zu erregen. Und wenn der Realismus und Naturalismus als allgemeine Kunstrichtungen vielleicht auch nur eine vorübergehende Bedeutung beanspruchen können, so haben sie doch gewiss dazu beigetragen, den Kreis des künstlerisch Darstellbaren zu erweitern und dadurch die Kunst mit dem sozialen Empfinden unserer Zeit, das von dem der Griechen soweit entfernt ist, in Einklang zu bringen.

Schwieriger als bei den Griechen ist die Bestimmung des Charakters der Kunst bei den modernen Völkern, die sich nicht so regelmässig und organisch entwickelt haben, sondern bei denen verschiedene Einflüsse, das Christentum, die Tradition der antiken Kunst, der Kampf verschiedener Bevölkerungsklassen sich kreuzen. Aber auch hier ist die Kunst das Produkt des nationalen Charakters. Courthope legt dies zuerst an der französichen Poesie dar. Er zeigt, wie sich der Kampf zwischen der Lehnsaristokratie und dem Bürgertum, mit dem sich die Monarchie verbindet, in der französischen Dichtung widerspiegelt, bis mit Malherbe der Sieg des monarchischen über das feudale Prinzip in der Politik, des Verstandes über die Phantasie in der Poesie entschieden ist. Die Komödien Molières und die Fabeln Lafontaines sind die vollendetsten Erzeugnisse dieser französischen Kunst und zeigen die grossen Eigenschaften des französischen Bürgertums, gemässigt und verfeinert durch den Einfluss des Hofes. In anderer Weise offenbart sich der französische Charakter in der klassizistischen französischen Tragödie. Der Absolutismus der Monarchie hat sie gezwungen, sich aus dem Leben in die Schlupfwinkel der menschlichen Seele zu flüchten und psychologische Konflikte in logischer Weise und in antithetischer, rhetorischer Sprache vorzuführen. Das Gesetz der drei Einheiten in ihr ist eine Erläuterung der Tendenz in dem französischen Charakter, die Freiheiten der Einbildungskraft durch die Analyse der Logik zu fesseln. Und auch die Romantik, die den Klassizismus in Frankreich gestürzt hat, zeigt doch wieder, wie Courthope an den Dichtungen Victor Hugos und Th. Gautiers nachweist, dieselben charakteristischen Eigenschaften. Schönheit der abstrakten Form, Klarheit des Ausdrucks, aber Abwendung von der Nachahmung der allgemeinen Ideen des Lebens und der Handlung bleiben auch hier die Kennzeichen französischer Poesie. Courthope sieht den Grund dieser Enge in der Zentralisation des französischen Lebens in Paris und rät den Dichtern und Romanschriftstellern, auf dem Lande die Grundlagen des historischen Charakters des Volkes,

seiner Religion, seiner Sitten und wahren Moral zu suchen, — ein Rat, der, wenn wir an George Sand, Claude Tillier, Alphonse Daudet und so viele andere denken, doch etwas post festum zu kommen scheint.

Wenn hier Courthopes Methode, die Kunst im Zusammenhange mit dem nationalen Leben zu betrachten, die glänzendsten Resultate liefert, so ist dagegen das Kapitel über die deutsche Poesie wenig gelungen und zwar nicht, weil die Methode versagt, sondern weil der Verfasser seine Synthese auf einem sehr lückenhaften, durchaus unzureichenden Material aufbaut. Die ältere deutsche Poesie erwähnt er gar nicht. Er weiss auch nicht, dass die literarische Tradition, die durch den 30jährigen Krieg zerrissen wurde, auf dem Wege der wissenschaftlichen Forschung wieder angeknüpft worden ist und gewirkt hat, wenn natürlich auch nicht so unmittelbar wie in England. Das deutsche Epos beurteilt er nach einer Vergleichung von Klopstocks Messias und Miltons Paradise Lost. Dem Drama Lessings, Schillers und Goethes spricht er nicht nur die nationale Tradition und das nationale Leben ab, sondern sogar die dramatische Kraft und stellt es nicht nur unter das englische, sondern auch das französische Drama. Nur in der lyrischen Poesie, zu der auch Goethes Faust rechnet, findet er den tiefsten Ausdruck der deutschen Volksseele. Als Folge der nationalen Wiedergeburt Deutschlands sieht er auch die Geburt einer neuen nationalen Poesie voraus, die den Kampf der verschiedenen sozialen, politischen und geistigen Strömungen widerspiegeln wird. Dies Kapitel ist sehr unbefriedigend; für die Erfassung des verwickelten Problems der deutschen Literatur fehlen dem Verfasser offenbar die nötigen Kenntnisse.

Endlich bespricht er auch die englische Poesie. Sie hat viele fremde Einflüsse erfahren, aber sich niemals dem Fremden ganz unterworfen. Sie gründet sich auf den Nationalcharakter, dessen charakteristisches Merkmal die Mischung vieler Elemente, der Kelten, Angelsachsen, Skandinavier und Normannen ist. Diese Mischung hat der Sprache ihr Gepräge gegeben; sie offenbart sich in dem Staatsleben, das zwischen der französischen Zentralisation und dem germanischen Individualismus die Mitte hält; sie zeigt sich in der Religion und auch in der Kunst. Der Charakter der englischen Kunst ist nach Courthope „die harmonische Vereinigung der entgegengesetzten Prinzipien, die die Summe der englischen Zivilisation ausmachen." Nun lässt sich dieser Massstab zwar in gewissem Sinne auf jede grosse Kunst anwenden, auf die Dürers und Raphaels, wie auf die Dantes, Molières oder Goethes, denn jedes Kunstwerk von dauerndem Werte geht aus der harmonischen

Verbindung verschiedener Elemente des Lebens hervor. Aber in der englischen Poesie ist diese Synthese doch eine besonders vollständige und umfassende, weil sie mehr wie irgend eine andere in Beziehung zum wirklichen Leben steht, dies in seiner ganzen Fülle und seinem Reichtum zu erfassen sucht. Daher ist ihr auch von Chaucer bis zu Dickens der Humor eigentümlich, der so recht die Wahrnehmung und gemütliche Versöhnung von Gegensätzen ist. In den folgenden Kapiteln erläutert Courthope seine Anschauung der englischen Poesie an einigen ihrer Hauptvertreter, Chaucer, Milton, Pope, Byron und Tennyson. Er behandelt diese Dichter im Zusammenhange nicht bloss der englischen, sondern der europäischen Gesamtkultur und geht mit feinem Blicke und auf Grund einer umfassenden Kenntnis der Weltliteratur den geistigen Strömungen nach, die sich in ihren Werken vereinigen. Im einzelnen erscheint allerdings manches hier einseitig und einer Theorie zu Liebe gewaltsam konstruiert, so z. B. wenn Courthope den Dichter von Enoch Arden, von Gedichten wie The May-Queen, the Northern, Farmer, the Grandmother, the Charge of the Light Brigade u. a. ausschliesslich zum Dichter des reflektierenden Selbstbewusstseins macht, als welcher er ganz gewiss nicht oder doch nicht allein im englischen Volke fortlebt.

Die Bedeutung der Courthopeschen Kunsttheorie liegt vor allem darin, dass er die Werke der Poesie in ihrem Entstehen, ihrer Blüte und ihrem Vergehen, nach Stoff und Gestalt als lebendige Blüten am Baume des nationalen Lebens erklärt, dass er sie im Zusammenhange der grossen Kultur- und Geistesströmungen der Menschheit und der nationalen Entwicklung betrachtet. Das ist wohl schon früher geschehen, aber nur gelegentlich und ohne Methode. Er aber erhebt diese Betrachtungsweise zur festen und klaren Methode und bietet eine wissenschaftliche Auffassung der Literatur, die trotz einer gewissen Einseitigkeit und gelegentlichen gewaltsamen Willkür im einzelnen für das Verständnis des dichterischen Schaffens und die Beurteilung seiner Erzeugnisse ausserordentlich fruchtbar und anregend ist. Und auch von ihr können wir sagen, was Courthope von der Kritik eines Boileau und Lessing behauptet, dass sie echt national ist, also durchaus englisch in der Zurückführung geistigen Lebens auf die politisch-soziale Entwicklung. Sehen wir nun, wie Courthope sie in seinen literarhistorischen Schriften praktisch angewendet hat.

Natürlich kann es sich hierbei nicht um eine Einzelkritik der Schriften Courthopes handeln, sondern nur um den Versuch einer Charakteristik der Gesamtrichtung seiner literarischen Forschung. Die Biographie

Popes, welche schon 1889 als fünfter Band einer Neuausgabe der Werke des Dichters von Elwin und Courthope erschienen ist, ist ein Werk von ausserordentlicher Sorgfalt und Gediegenheit. Der äussere Charakter Popes ist auf Grund der Korrespondenz und der Werke des Dichters mit seinen Schlacken und Schwächen, seinen liebenswürdigen und achtungswerten Seiten in unparteiischer Weise dargestellt und aus dem Milieu, der Abstammung, Religion, seiner verwachsenen körperlichen Erscheinung und seinen Lebensschicksalen erklärt. Ebenso wird auch Popes Stellung als Schriftsteller innerhalb der englischen wie der Weltliteratur erschöpfend dargelegt, werden die Ideen, die er vertritt, in ihrem Ursprung, ihrer Bedeutung und ihrem Wesen im Zusammenhange mit den politischen und sozialen Zeitströmungen erörtert und erklärt, die Dichtungsarten und metrischen Formen, deren er sich bedient, in ihrer Entwicklung verfolgt. Meisterhaft ist besonders das Kapitel, welches den *Essay on Criticism* spricht und im Anschluss daran die klassizistische Auffassung der Poesie mit der mittelalterlich-scholastischen vergleicht, beide auf den Unterschied der Weltanschauungen zurückführend. Ein Muster vergleichender literarhistorischer Betrachtung ist auch die Behandlung des komischen Epos im Anschluss an Popes *Rape of the Lock*, während der *Essay on Man* mit seinem philosophischen Rationalismus wohl aus Gründen religiöser Voreingenommenheit bei Courthope nicht ganz zu seinem Rechte kommt.

Die Stärke der Biographie liegt also auf der literar- und kulturhistorischen Seite, auf der erschöpfenden Darstellung des Milieus, der politischen, sozialen und geistigen Atmosphäre, deren Produkt und Vertreter der Dichter ist. Dagegen vermissen wir ein tieferes Eingehen auf seine Dichtungen unabhängig von ihrer Entstehung, ihrer Form und ihren Tendenzen, und ein liebevolles Versenken in die geistig-moralische Persönlichkeit des Dichters. In das Innere des Wesens Popes, der bei aller Beschränkung und Kleinheit seines durch die Umstände verkrüppelten und gewundenen Charakters als Dichter doch eine fein empfindende, zarte, aufrichtige und grosse Persönlichkeit war, führt er uns nicht ein; die Tragik des Lebens dieses leidenschaftlichen und ehrgeizigen Mannes, der ein Krüppel und ein Katholik, also vom öffentlichen Wirken ausgeschlossen war, tritt nicht in genügender Schärfe hervor; der ideale Beruf Popes als des Vertreters der geistigen Mächte der Literatur innerhalb einer von materiellen und politischen Interessen beherrschten Zeit erscheint daher nicht in seiner bleibenden Bedeutung. Der Grund hierfür liegt in der Methode des Literarhistorikers, der die Werke der Dichter in erster Linie als Äusserungen nationaler Kunst betrachtet und deshalb den Hauptnach-

druck auf die literarischen und allgemeinen geistigen Ideen legt, die sie widerspiegeln. Dabei tritt die dichterische Persönlichkeit, wie sie sich in den Werken äussert, in den Hintergrund; der Biograph begnügt sich damit, den äusseren, weltlichen Charakter seines Dichters darzustellen. Und auch bei den einzelnen Werken bietet er statt einer psychologischen Analyse des fertigen Kunstwerks, die uns auch über die Entwicklung und das geistige Wachstum des Dichters Aufschluss geben würde, meist nur eine Erörterung seines Werdens und seiner Stellung innerhalb der Literatur und Kultur. Und doch hat die Kunst ein Element des Persönlichen, das bei anderen geistigen Betätigungen lange nicht in demselben Grade hervortritt und demgegenüber alles andere doch nur Nebensache ist. Es bleibt daher immer die höchste Aufgabe der Kritik, das lebendige Bild des Künstlers aus seinen Schöpfungen, wie sie sind, nicht wie sie geworden sind oder sich zu andern verhalten, zu rekonstruieren, uns in intuitiver Nachempfindung in sein poetisches Leben einzuführen. Diese Aufgabe löst Courthope in seiner Biographie nicht.

Wenn wir in der Biographie Popes und ebenso in dem kleinen Leben Addisons in den *English Men of Letters* schon die Literaturauffassung Courthopes verfolgen können, so ist diese vollständig und planmässig durchgeführt in seiner „Geschichte der englischen Poesie". Von diesem Werke sind 2 Bände schon 1895 und 97 erschienen, von denen der erste die englische Literatur des Mittelalters, der zweite die der Renaissance und Reformation von Thomas Wyatt bis Marlowe behandelt.

Es gibt sehr verschiedene Methoden, Literaturgeschichte zu schreiben, abgesehen natürlich von den zahlreichen Kompendien und Kompilationen, die überhaupt keine Methode haben. Im wesentlichen aber lassen sie sich auf zwei Grundsätze zurückführen. Man kann entweder die Literatur, d. h. die literarischen Einzelerscheinungen, die Dichter und ihre Werke, in den Vordergrund stellen und die geschichtlichen Zusammenhänge nur kurz andeuten, wie dies z. B. Ten Brink getan hat, oder wie Courthope den Hauptnachdruck auf den Begriff der Geschichte, d. h. auf die Darstellung des inneren Zusammenhangs der Erscheinungen legen. Welches aber dieser Zusammenhang ist, das kann nach der vorher besprochenen Theorie Courthopes keinem Zweifel mehr unterliegen. Es ist nicht der Zusammenhang von einzelnen dichterischen Persönlichkeiten und ihren Schriften, als ob die Literatur etwas für sich Bestehendes wäre, sondern der Zusammenhang des nationalen Lebens, die Richtung und das Wachstum der nationalen Einbildungskraft, deren Spiegelbild und Produkt die Dichtung ist. Auf der

konsequenten und umfassenden Durchführung dieses Prinzips beruht die Bedeutung des Courthopeschen Werkes. Sein Ziel ist, die Geschichte der Einbildungskraft des englischen Volkes und der Formen, deren sich diese bedient hat, zu schreiben und zwar auf Grund der politischen und sozialen Geschichte, die sie mit dem Glanze der Poesie umkleidet.

Die Kontinuität der geschichtlichen Entwicklung in England beginnt aber erst mit der Zeit, wo das englische Volk sich gebildet hat, d. h. nach der normannischen Eroberung. „Zwischen der Dichtung vor der normannischen Eroberung und der Chaucers besteht keine Verbindung.“ Daher scheidet Courthope die angelsächsische Dichtung aus seiner Geschichte aus und behandelt diese und die anglonormannische nur kurz in je einem Kapitel. Dagegen steht die englische Dichtung nach Stoffen, Ideen und Formen innerhalb des grossen Kulturkomplexes der Völker, die dem System der lateinischen Christenheit angehören, und so zieht Courthope auch die anderen Literaturen, besonders die französische und italienische, in seine Betrachtung hinein. Vom Altertum ausgehend schildert er den Verfall des klassischen Geschmacks zugleich mit dem Untergange des römischen Bürgergeistes, den Charakter der spätlateinischen Literatur und den Einfluss des Christentums, das Entstehen einer neuen Mythologie und Sage unter den neugebildeten Völkern und die Gestaltung ihrer Poesie unter dem Einflusse des Lehnswesens, der Scholastik und der Kultur des Orients. Er behandelt später in derselben umfassenden Weise die Bewegung der Frührenaissance, deren Wirkung er in der Poesie Italiens, Frankreichs und Englands verfolgt. Sie ist ihm vor allem eine politisch-soziale Bewegung, ein Auflehnen gegen den Feudalismus und die Scholastik, und das Studium der griechischen und lateinischen Klassiker erscheint ihm nur als eine Folge, nicht als Ursache derselben. Und ebenso leitet er die Geschichte der neueren englischen Poesie ein durch eine Darlegung der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände Europas am Anfange des 16. Jahrhunderts, durch die Schilderung der Renaissance in Italien und der Reformation in Deutschland und ihrer Einwirkung auf die Literatur in Spanien, England und Frankreich. So entwickelt er im grossen den Gang der Ideen, die der Literatur Stoff und Richtung geben. Diese allgemeinen Kapitel sind wahre Meisterwerke vergleichender kultur- und literarhistorischer Behandlung, die eine umfassende Kenntnis der Einzelerscheinungen mit einer hervorragenden Fähigkeit verbinden, sie in ihrer typischen Bedeutung zu erkennen und lichtvoll zu gruppieren. Vielleicht könnte man hier und da, so bei der Besprechung der Frührenaissance in England, einwenden, dass der Ver-

fasser den politisch-sozialen Umwälzungen eine zu ausschliessliche Bedeutung beilegt und die idealen Einwirkungen, die erwachende wissenschaftliche Forschung an den Universitäten und die Denkarbeit grosser Männer mit Unrecht übergeht. Glänzend ist auch die Darstellung der Entwicklung der Dichtungsgattungen und -formen, der Allegorie, die Courthope in ihrem Entstehen bis auf Platos Ideenlehre zurückführt, des Dramas, bei dem er zwar nichts neues beibringen kann, aber mit grosser Klarheit die Etappen der Entwicklung darlegt, der volkstümlichen Ballade, die er im wesentlichen als eine Anpassung des literarischen Romans des Mittelalters an den Volksgeschmack durch die Spielleute auffasst, des idealistischen Romans und der Schäferdichtung, deren Gang er von den Idyllen des Theocrit bis auf Sidneys *Arcadia* verfolgt. Dasselbe gilt von der Entwicklung des Stils und der metrischen Formen. Wie erschöpfend und klar ist z. B. die Darstellung des Euphuismus in seiner Entstehung, seinem Wesen und seiner Bedeutung für die englische Literatur! Und wie Courthope in diesen Betrachtungen immer auf die letzten politisch-sozialen Ursachen zurückgeht, so leitet er ebenso folgerichtig die Veränderungen der metrischen Formen von der Entwicklung der Sprache durch organische Umbildung und fremden Einfluss ab.

Dies sind die grossen Vorzüge der Courthopeschen Literaturauffassung. Ihre Schwäche liegt auf der persönlichen Seite. Das Vorherrschen des entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunktes bewirkt, dass ihre Behandlung oft z. B. bei Lydgate in mehrere Kapitel zerrissen wird oder der Betrachtung einer dichterischen Form, z. B. der Allegorie, untergeordnet wird, die bei ihnen doch nur etwas Äusserliches, Nebensächliches ist (Dunbar, Gavin Douglas, Skelton). Und auch da, wo die Bedeutung eines Dichters eine zusammenhängende Behandlung erfordert und erlangt, gewinnt das Bild desselben bei Courthope kein wirkliches Leben. Man vergleiche z. B. die Besprechung Chaucers bei Courthope und bei ten Brink! Jener sieht in Chaucer den Vertreter allgemeiner und nationaler geistiger Strömungen und Ideen, auf deren harmonischer Vereinigung sein grösster Ruhm beruht.[1]) Dieser schildert uns vor allem den lebendigen

[1]) Einmal nennt er die Poesie Chaucers sogar „*The high-water mark of the movement in the direction of municipal self-government among the middle classes*" (I, 304). Dies zeigt so recht die einseitige Übertreibung des politischen Standpunktes. Denn, wenn das einen Sinn hat, so kann es nur bedeuten, das Chaucer ein Vertreter des aufstrebenden Bürgerstandes ist, und das läßt sich von Shakespeare, Milton, Pope u. a. ebenso gut sagen, wie in dem Schützling Johann v. Gents, dem Dichter des Buches von der Herzogin, des höfischen Hochzeitsgedichtes „*Das Parlament der Vögel*" etc.

Menschen, der in seinen Dichtungen seine inneren Erfahrungen, seine Kämpfe, sein Hassen und Lieben, kurz seine „grosse Konfession“ niedergelegt hat. Daher sucht er überall die Verbindungen zwischen seinen Dichtungen und seinen Lebensschicksalen herzustellen, versenkt sich liebevoll in seine Persönlichkeit wie in seine Werke und lässt uns ihren Duft, ihre intimste Kunst durch eine feinsinnige Kritik nachempfinden. Hierbei bleibt natürlich manches fraglich und hypothetisch, aber dennoch möchte man bei wirklich hervorragenden Künstlern dieser letzteren Literaturbetrachtung den Vorzug geben. Ähnlich verfährt Courthope bei der Charakteristik anderer hervorragender Dichter. Gegenüber jeder persönlichen Deutung verhält er sich ablehnend und skeptisch. Dieser Standpunkt hat im allgemeinen gewiss seine Berechtigung, denn auf keinem Gebiete hat die ungezügelte Phantasie der Literarhistoriker wohl so gesündigt, wie auf dem der biographischen Deutung poetischer Werke. Wenn aber Courthope z. B. die unter dem Titel *Astrophel and Stella* erschienenen Sonette Sidneys als blosse dichterische Übungen betrachtet, so spricht doch die Gluthitze persönlicher Leidenschaft, die sie atmen, dafür, dass sie, wenn auch nicht alle autobiographischen Dokumente, doch im allgemeinen als Ausfluss wirklicher Empfindungen und Erfahrungen gelten müssen. Auch das Bild Spensers, das Courthope entwirft, entbehrt der Wärme und Lebenswahrheit. Und endlich scheint es manchmal, als ob der weite Blick, mit dem er die grossen Erscheinungen der Weltliteratur umfasst, ihm die näheren Beziehungen innerhalb der englischen Welt etwas verhülle. Der Einfluss Ariosts auf Spenser, der Macchiavells auf Marlowe ist unleugbar, aber sollte nicht Courthope beide überschätzen und manches darauf zurückführen, was sich naturgemässer aus den zeitlichen Verhältnissen erklärt, aus den beide Dichter hervorgegangen sind?

Wie es aber auch sein mag, jedenfalls sind diese Einseitigkeiten nur die Kehrseite der grossen Vorzüge des Werkes. Wer sich nicht damit begnügt, die Menge der Einzelerscheinungen bloss zu registrieren oder zu beschreiben, sondern sie methodisch zu erfassen und zu begreifen sucht, dem wird natürlich manches entgehen und anderes nur von einer Seite erscheinen. Die Fülle des Lebens lässt sich in kein System, auch nicht das umfassendste, ganz einfangen. Aber der Versuch muss doch gemacht werden, wenn die Literatur g e s c h i c h t e etwas anderes sein will als ein Chaos von Namen, Zahlen und Büchertiteln, ein *catalogue raisonné* und oft *illustré* oder im besten Falle eine glänzende Literatur b e s c h r e i b u n g, wenn sie eine wissenschaftliche Disziplin werden soll. Und Courthopes

Geschichte der englischen Poesie ist ein solcher Versuch im grossen, unternommen und durchgeführt mit einer bewundernswerten Energie in der Beherrschung und Anordnung des gewaltigen Stoffes.

Den beiden ersten Bänden des Werkes sind nach einer längeren Unterbrechung, die der Verfasser durch die Übernahme neuer Pflichten als Professor der Poesie in Oxford erklärt, am Schlusse des vorigen Jahres zwei neue gefolgt, von denen der dritte die epische und lyrische Poesie, der vierte die dramatische bis Dryden einschliesslich fortführt. Ich werde auf diese später zurückkommen.

Myslowitz i. Schl.

Besprechungen.

MARIE DE FRANCE. Seven of her Lays done into English by Edith Rickert; with designs by Caroline Watts. London, David Nutt, 1901. 199 S. 12°.

MORIEN. A Metrical Romance rendered into English prose from the Mediæval Dutch by Jessie L. Weston; with designs by Caroline Watts. London, David Nutt, 1901. 152 S. 12°.

Von den anmutigen *Lais* der anglofranzösischen Dichterin Marie de France hatte Jessie E. Weston in der Sammlung *Arthurian Romances unrepresented in Malory's Morte d'Arthur* schon einige in englischer Prosa mitgeteilt; in dem ersten der beiden vorliegenden Bändchen erhalten wir nun die Geschichten von Guigemar, Le Fraisne, Le Dous Amanz, Yonec, Laüstic, Chievrefueil und Eliduc in ziemlich wortgetreuer Übersetzung, doch zugleich auch in einem dem romantischen Inhalt und Vorstellungkreis trefflich angepassten Prosastil; dazu eine orientierende Einleitung über Marie de France und Anmerkungen zu den einzelnen Erzählungen, vornehmlich fussend auf Warnkes in zweiter Auflage (Halle 1900, Suchiers *Bibliotheca Normannica* III.) erschienener Ausgabe der Lais. Besondere wissenschaftliche Ergebnisse sind nicht angestrebt, aber das niedlich ausgestattete, mit Vignetten und einem Titelbilde (zu Yonec) von Caroline Watts geschmückte Büchlein wird sich nicht nur für recht weite Kreise von Liebhabern echter Poesie empfehlen, sondern auch manchem näheren und ferneren Fachmann willkommen sein. Die moderne literarische Richtung in England, die dauernd wirksamen Denkmäler mittelalterlichen Dichtung in ansprechenden und auf ernstwissenschaftlichen Arbeiten aufgebauten Popularisierungen herauszugeben, ist eine besonders erfreuliche Erscheinung unserer Zeit, sehr im Gegensatz zu früheren Versuchen auf diesem Gebiete, über die der Fachmann oft recht betrübt den

Kopf schütteln mochte. Kein geringerer als Skeat hat ja Chaucer so popularisiert, und jetzt auch *Piers Plowman* von diesem Gesichtspunkte aus in der Arbeit, und die unverwelklichen Blüten anglofranzösischer Fabeleien der Marie de France verdienen dies Interesse kaum viel weniger; so sei denn das anspruchslose hübsche Büchlein mit Dank begrüsst und wärmstens empfohlen.

Das zweite der vorliegenden Bändchen, No. IV der *Arthurian Romances unrepresented in Malori's Morte d'Artur* bringt uns den mittelniederländischen Roman von *Moriaen* (herausgeg. von Jan te Winkel, s. Gaston-Paris, *Histoire litt. de la France* XXX, 247—254, Pauls *Grundriss*, II, 1, 459, und Jonckbloet), den die niederländischen Forscher wohl geneigt sind für eine Originaldichtung anzusehen, während Gaston Paris für eine französische Quelle ist. Die wegen der mannigfachen Einzelzüge etwas komplizierte Quellenfrage lässt sich ohne Zurückgehen auf die Originaltexte nicht erörtern, und so kann vorliegende englische Übersetzung der Forschung auch nur mittelbar dienen; aber die Bekanntschaft mit der interessanten und nicht jedem leicht zugänglichen Dichtung kann sie gleichwohl in dankenswerter Weise vermitteln. So ist also auch dies zierliche Büchlein, das sich in seiner handlichen Form und bei dem billigen Preise an weitere Kreise wendet, bestens zu empfehlen.

Köln a. Rh. A. Schröer.

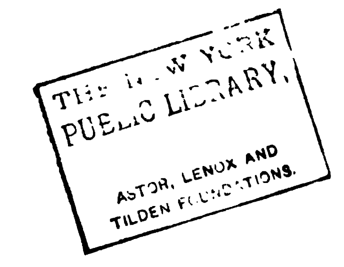
Arabische Schattenspiele von Dr. *ENNO LITTMANN*, mit Anhängen von Professor Dr. *GEORG JAKOB*. Berlin, Mayer & Müller 1901. III u. 83 S.

Das Schattenspiel hat seinen Namen von dem zugehörigen Apparate, farbigen, transparenten Figuren, welche mit Stäbchen von hinten gegen einen weissbespannten und erleuchteten Schirm gedrückt und so von dem Spieler bewegt werden, während das Publikum in einem verdunkelten Raume vor dem Schirme sitzt. In Japan, China und Indien findet sich das Schattenspiel schon im 11. Jahrhundert. Der älteste Schattenspielertext ist in Indien aus dem 12. Jahrhundert nachgewiesen. Im türkischen und arabischen Schattenspiele ist der Apparat der gleiche, was m. E. entschieden auf ostasiatischen Ursprung weist, wenn derselbe auch zur Zeit noch nicht

sicher nachgewiesen werden kann. In der osmanischen Literatur taucht das Schattenspiel zuerst im 17. Jahrhundert auf, gedruckte Texte sind erst seit etwa zwanzig Jahren bekannt geworden; für das arabische Schattenspiel haben wir bereits Zeugnisse aus der Zeit Saladins. Im 17. Jahrhundert kam das Schattenspiel auch nach Europa. Am Weimarer Hofe wurde zu Goethes Geburtstage 1781 *Minervas Geburt, Leben und Taten,* am 24. November *Das Urteil des Midas* mit chinesischen Schatten gegeben. Einen umherziehenden Schattenspieler erwähnt Goethe in einem Briefe an Kestner vom 24. August 1773, und im *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1774) lässt er einen solchen auftreten.

Um die Kenntnis der arabischen und türkischen Schattenspiele, ihr Wesen und ihre Geschichte, hat sich besonders der Erlanger Orientalist Georg Jakob verdient gemacht. Einer seiner fruchtbaren Arbeiten — *Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenland zum Abendland.* Vortrag, gehalten bei der Philologen-Versammlung zu Strassburg am 4. Oktober 1901. Berlin, Mayer & Müller 1901 — sind die oben erwähnten Einzelheiten entnommen. So sind auch die vorliegenden Texte von einem Schüler Iakobs gesammelt. Sie haben die nächste Verwandtschaft mit den Volksstücken unserer Kasperle- und Hänneschentheater. Man freut sich an Wortspielen und naiven Verwechslungen, es wird viel geschimpft und viel geprügelt. Der Wert dieser Texte ist, abgesehen von dem Philologischen, in erster Linie ein kulturhistorischer.

Giessen. Fr. Schwally.



Abhandlungen.

Das Fortleben der horazischen Lyrik.

Von

Eduard Stemplinger.

a) Horaz in der Weltliteratur.

C. v. Reinhardstöttner veröffentlichte 1886 ein Buch, das grosse Hoffnungen weckte: *Die klassischen Schriftsteller des Altertums und ihr Einfluss auf spätere Literaturen. I. Plautus.* Leider blieb es bei diesem einen vielversprechenden Versuch. Seitdem hat die junge Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte zielfreudig Baustein an Baustein gefügt, und mancher antike Dichter und Prosaiker wie Ovid, Vergil, Catull, Cicero, Seneca ward in seinem Nachwirken erörtert. Horaz blieb merkwürdigerweise so ziemlich ausser Besprechung. Ist dessen Fortleben schon erschöpfend behandelt?[1]) Oder verlohnt sich die Ausarbeitung einer solchen Aufgabe nicht? Beides ist entschieden zu verneinen.

Während die griechischen Schriftsteller im Laufe des Mittelalters so ziemlich in Vergessenheit gerieten und ihnen das Zeitalter der Renaissance ein wirkliches Wiederaufleben bedeutet, ist die römische Literatur zu keiner Zeit, selbst nicht in den düstersten Tagen der Ignoranz, diesem Los verfallen. Das verhütete schon der Umstand, dass das Lateinische die Sprache der Gebildeten, der Schulen, Tribunale, Höfe, Kanzleien und der Kirche war.

1) Über die Vorarbeiten vgl. meine Studien über *Das Fortleben des Horaz*, (*Blätter für das Gymnasiumschulwesen* 1902 S. 357 ff.).

Unter den römischen Dichtern erhielt sich neben Vergil und Ovid immerhin Horaz am besten. Dies bezeugen die Handschriften. Während wir z. B. von Velleius, dem 1. Teil der Annalen des Tacitus, der 5. Dekade des Livius, nur je eine Handschrift kennen, besitzen wir von Horaz etwa 250! Dies bezeugen die Tausende von Zitaten, die seit dem Augusteischen Zeitalter bis ins 13. Jahrhundert in fast ununterbrochener Reihenfolge sich vorfinden.[1]) Indes blieb nicht der ganze Horaz in der Flucht der Zeiten lebendig: schon zu Dantes Zeit war dessen Lyrik nahezu verschollen, man kannte und zitierte fast nur mehr den „Ethiker“ [2]). Hierin einen Umschwung herbeigeführt zu haben, ist das Verdienst der Humanisten. Petrarca war der erste, der den Lyriker und „Ethiker“ Horaz wieder gleich einschätzte. Und gar bald arbeiteten die neulateinischen Poeten Italiens, Hollands, Deutschlands und Polens mit Feuereifer nach der Schablone des Venusiners, von Sannazaro und Konrad Celtes an bis zu den letzten Ausläufern, Sarbiewski in Polen, Balde in Bayern und Rettenbacher in Österreich.

Langsamer vollzog sich die Umwertung des Geschmacks bei den einzelnen Nationalliteraturen, wie uns schon die Geschichte der Horazübertragungen bezeugt.[3]) Frankreich gibt die erste Odenübersetzung. Ist das nur ein zufälliger Vorsprung? Keineswegs; die literarischen Verhältnisse in Frankreich drängten darauf hin, den römischen Lyriker zu französizieren. Unter den Auspizien Katharinas von Medici hatten sich sieben Dichter — die sogenannte Plejade — mit dem ausgesprochenen Zwecke zusammen-

1) Gesammelt bei Haupt, *Opuscula* III S. 47 ff.; Hertz, *Analecta ad carminum Horatianorum historiam* (Breslau 1876—82); Manitius, *Analecten zur Geschichte des Horaz im Mittelalter* (Göttingen 1893) und in den *Nachträgen, Philologus* 61, S. 460 ff.; übersichtlich geordnet in der grossen Horazausgabe von Keller-Holder[2] (Leipzig 1899).

2) In einer statistischen Tabelle, die Edw. Moore, *Studies from Dante* (Oxford 1896) S. 197 ff. auf Grund der Analekten von Manitius entwirft, ist ersichtlich, dass die Zitierung horazischer Oden und Epoden (I) immer mehr zu Gunsten der hexametrischen Dichtungen (II) zurücktritt.

saec.	I	II
VIII	48	72
IX—X	55	91
XI	54	127
XII	77	520
XIII	16	229

3) Die erste Uebersetzung der hexametrischen Gedichte und Oden des Horaz erschien in Frankreich 1549 von Fr. Habert bezw. 1579 von J. Mondot, in Italien 1559 von L. Dolce bezw. 1595 von G. Giorgino, in England 1567 von Drant bezw. 1625 von T. Hawkins.

getan, durch Verschwisterung der antiken und heimischen Literatur die französische Sprache und Dichtung zu läutern, zu verfeinern und zu vervollkommnen. Du Bellay gab in seiner feurigen, überschäumenden *Deffense et illustration de la langue françoyse* (1549) die Parole „Jungfrankreichs" aus. Neben Pindar, Anakreon, Homer, Vergil, Tibull wurde namentlich die Odendichtung des Horaz gepflegt. Pelletier hatte die jungen Geister darauf hingewiesen, Ronsard führte neben Du Bellay die horazische Ode in der französischen Literatur ein. [1]) Die Lieder Ronsards wurden allenthalben gesungen, wie s. Z. die Oden des Horaz. Kein Wunder, wenn das Interesse für den vorbildlichen Sänger immer reger wurde, bis eine vollständige Übersetzung der horazischen Lyrik dem literarischen Zeitgeschmack genügte. Und so erschien denn noch zu Ronsards Lebzeiten eine ganz prächtige Übertragung sämtlicher Werke des Römers. Damit sollte Horaz völlig mit der französischen Literatur verschmolzen werden. Horaz wurde seither nirgends häufiger übersetzt wie in Frankreich. Malherbe, Regnier, Boileau, Deshoulières, La Fontaine, Corneille, Racine, Molière, Voltaire, J. B. Rousseau, Bertin, Chaulieu, La Fare, Le Brun, A. Chénier, Musset u. a. bildeten sich an ihm, ahmten ihn nach, übersetzten ihn gelegentlich. [5])

Indes ist damit der mächtige Anstoss und Einfluss der Ronsard'schen Schule nicht erschöpft. Gerade als Malherbe in Frankreich mit herber Strenge die Lorbeeren Ronsards zerzauste, fand dieser in deutschen Kreisen Bewunderung und Nachahmung. Die deutsche Renaissancebewegung ging von Heidelberg aus. Dort hatte schon 1456 P. Luder die ersten Vorlesungen über Horaz gehalten; dort hatte sich um den vielgereisten, formgewandten Paulus Melissus ein Kreis von jungen Stürmern gesammelt, in dem heissen Bemüh'n, der „deutschen Muse und Poeterei Kleinod von Griechen und Römern zu gewinnen". Weckherlin, der bedeutendste Dichter und Kenner des Auslands, trat bald gegenüber dem ehrgeizigen, weltgewandten und geschmeidigen Opitz in den Hinter-

---

4) Vgl. Chamard *(Revue d'Histoire littéraire de la France* 1899 S. 21—54). In den *Oeuvres poét.* (Paris 1547) des Pelletier finden sich (Fol. 59 u. 61) Anlehnungen an die horazischen Oden II 16, I 31 u. ep. 2. — Vgl. ferner meine Spezialuntersuchungen: *Ronsard und der Lyriker Horaz (Zeitschr. für franz. Spr. u. Lit.* 1903 S. 70 ff.) und: *Du Bellay und Horaz Archiv f. d. Stud. d. n. Spr.* 1904 S. 80 ff).

2) Die Nachweise im einzelnen wird mein fast druckfertiges Werk über *das Nachleben des Horaz* bringen.

grund. Beide holten sich Motive aus Ronsard, beide bekannten sich zu dessen Theorien. Opitz zudem verkündigte in seiner *Poeterey* das neue Programm der neudeutschen Schule. Wie Du Bellay und Ronsard empfiehlt Opitz den Anschluss an die alten Dichter, um die deutsche Poesie, die verroht und unbeholfen geworden war, durch die Alten zu läutern, zu verfeinern und zu vervollkommnen.[1] Von Opitz ging die Bewegung über auf dessen Landsmann Tscherning, auf Fleming, den Opitz selbst ermuntert hatte, und S. Dach, der „den Ausbund und Begriff aller hohen Kunst und Gaben der Weisheit der Alten" hoch verehrte. Sie alle holten sich Gedanken aus Horaz, ahmten einzelne Oden nach, benützten seine Einkleidungen und verschmolzen das Fremde mehr oder minder geschickt mit den eignen Poesien.

Unterbrochen von den Dichtern der sogenannten zweiten „schlesischen Schule", die mehr an Ovid und namentlich die schwulstige Manier des Italieners Marini sich anlehnte, tritt der horazische Einfluss erst wieder bei den Ausläufern der Opitz'schen Schule hervor, den Anakreontikern Homburg, Schirmer, Schwieger, dem vielgeschwätzigen Triller und J. U. König, der dem unglücklichen, aber nicht schuldfreien Günther den Posten eines Dresdener Hofpoeten weggeschnappt hatte. Als Bewunderer Boileaus waren zugleich Nachahmer Horazens die sogenannten Hofpoeten Wernicke und Canitz, ferner Drollinger und Mich. Richey.

Hiermit wäre im Grossen die erste Etappe des horazischen Einflusses gewonnen. Fassen wir das Verhältnis des Horaz zu den genannten Dichtern zusammen, so ist zu bemerken, dass von einer Vertiefung, einer Durchdringung der horazischen Gedanken keine Rede ist; in der Hauptsache wird Horaz wie die andern antiken Vorbilder nur zum Zierat der eigenen Poesie benutzt. Horaz ist ein klassisch-ideales, unerreichbares Vorbild, das man höchstens übersetzend zitieren oder paraphrasieren kann, dem man aber noch nicht nachahmend es gleichzutun wagt.

Dasselbe tastende Versuchen zeigt sich in den metrischen Bestrebungen. Die horazischen Metren, besonders die sapphische und alkäische Strophe, waren in der religiösen und Humanistenpoesie heimisch geworden. Im 16. und 17. Jahrhundert versuchte auch die deutsche Metrik, sie nachzuahmen oder wohl selbst ähnliche zu erfinden.[5] Auch Fleming, Gry-

1) Vgl. meine Studie *M. Opitz und die Antike* (*Bl. f. Gymnasialschulwesen* 1905 S. 177 f.).

5) Vgl. Cholevius, *die Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen* (Leipzig 1854—56), I S. 365 ff; besonders E. Brocks, *Die sapphische Strofe und ihr Fortleben im lat. Kirchenliede des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung* (Progr. Marienwerder 1890).

phius, Tscherning, Zesen gebrauchten ausnahmsweise horazische Masse. Aber es blieb zumeist bei den mangelhaften Versuchen. Die horazische Metrik mit der deutschen zwanglos zu verbinden, dazu fehlte es noch an allen nötigen Vorbedingungen. Interessant sind die in den ursprünglichen Massen übersetzten Oden des Horaz von Schävius bei Morhof, die aber doch nur ad hoc, d. h. vom Standpunkt des Theoretikers aus, so übertragen wurden. Man vergleiche damit die unglücklichen Versuche N. Rapin's u. a., die metrisch-quantitierenden Verse in die französische Literatur einzuführen. (Vgl. Stengel in Gröbers *Grundriss* II 1 S. 6.) Sonst übersetzte man Horaz in den landläufigen Reimversen.

Das Verdienst gebührt Opitz-Weckherlin, Horaz in die deutsche Literatur eingeführt zu haben. Es ist lächerlich, diesem Zeitalter es zu verübeln, wenn es sich mit fremden Federn schmückt. Selbst die grössten Geister bildeten sich vor der Reife an fremden Mustern; an guten Vorbildern lernt der Schüler . . . Von nun ab bewirkten verschiedene Umstände, dass die horazische Poesie sich nicht mehr wie ein überflüssiges oder überwucherndes Schlingkraut am Baume deutscher Dichtung emporrankte, sondern dass sie als Edelreis ihm eingepfropft, bei vermischten Säften edlere Früchte reifen liess . . . . .

Zunächst fällt ins Gewicht, dass die Schulen sich mehr und mehr des Venusiners annahmen. Hatte man selbst auf den Universitäten — Heidelberg ist eine rühmliche Ausnahme — Horaz zu lesen ganz vernachlässigt,[6]) so ist es um so erfreulicher, im 16. Jahrhundert einen Umschwung verzeichnen zu können. An Stelle des Prudentius u. a. trat wieder Horaz. Das ersehen wir aus einer Brandenburgischen Schulordnung d. J. 1564, einer kursächsischen von 1580 u. a., so dass es in der Waldecker Schulordnung vom Jahre 1704 heissen kann: „In der Poesie ist Virgilius und Horaz in den meisten Schulen accipieret."[7]) In den Schulen pflegte man neben Nachbildungen, den sog. Parodien[8]) auch deutsche Versionen, wie die Dresdener Horazübersetzung vom Jahre 1656 (unter der Leitung von J. Bohemus von 30 Schülern gefertigt) zeigt.

---

6) Vgl. die Lektionsverzeichnisse von Prag (1366), Oxford (1449), Ingolstadt (1472), Wien (1389), die Raumer *(Geschichte der Pädagogik* IV S. 274f.). abdruckt!

7) S. Eckstein, *Lat.-griech. Unterricht,* hrsg. von Heyden (Leipzig 1887) S. 274 ff.

8) S. unten 3. Abschnitt!

Andererseits sorgten auch schon Chrestomathien für die Popularisierung schöner Gedanken aus Horaz, so die *Silvae morales* von J. Badius (1492), die *Apologi Horatiani* (1598), *Humanistarum curta supellex* von S. de Haze (1661) u. a.

Gottsched bedeutet für die deutsche Literatur einen unschätzbaren Gewinn: seine Pedanterei, Steifheit, Korrektheit, Lehrhaftigkeit wirkten befreiend auf die produktiven Geister. Sein einseitiges Hervorheben von der „Lehrbarkeit der Poesie" verhalf den Verfechtern der „Einbildungskraft" zum Siege. Dazu kam die Zeitströmung: der herrschende Pietismus begünstigte dessen Antagonisten; die Aufklärung, die in Frankreich von Voltaire und den Enzyklopädisten ausstrahlte, Materialismus und Hedonismus fanden unvermerkt Eingang. Neben der französischen Literatur hatte auch die englische in Deutschland Einfluss gewonnen. Shakespeare, Spenser, Milton, Dryden, Pope und noch eine Menge anderer Poeten des 17. und 18. Jahrhunderts liessen sich von Horaz stark inspirieren; ihre Vorliebe für die Antike trug sich auch auf ihre deutschen Nachahmer über. Friedrich der Grosse sprach und schrieb französisch; aber damals trieb die deutsche Poesie wieder einmal frische Triebe. Der Humanismus, der Jahr um Jahr in der Stille gekeimt, blühte nun fröhlich auf in einem jungen Geschlechte. Was Opitz nicht vermocht, der Reaktion gegen den zweiten Schulmeister deutscher Poeterei gelang's.

Gottsched selbst übersetzte Horaz, ebenso wie seine geistreiche Gattin; er empfahl auch zur Übung derartige Exerzitien; er verziert auch dann und wann mit einem horazischen Gedanken seine Verse, noch ganz nach der Weise des „gelehrten", kenntniszeigenden Dichters. Unabhängig von Gottsched, im Gedanken Rousseaus, aber im Geleise der Engländer dichtet Haller, der ebenso wie sein Landsmann Drollinger gelegentlich horazische Sentenzen einzustreuen nicht verschmäht.

Aber all diese ernsten, mit der Form noch ringenden Poeten — Haller, Drollinger, Weichmann, Richey, Wilkens u. a. überflügelt ein Mann, dessen Fahne bald Ungezählte nachströmen. Ein Lebemann, ein Vielbelesener, mit der leichten ‚raillerie' der zeitgenössischen Franzosen gleich vertraut wie mit den ernsteren Poesien der Engländer, wusste sich Hagedorn ganz in die Rolle des genussfähigen und leblustigen Römers zu finden. Wein und Liebe, heiterer Lebensgenuss, frohsinniger Optimismus, leichtlebige Sorglosigkeit sind ihm aller Weisheit und Tugend A und Ω. Der Anakreontismus, zumeist mit der ‚sokratischen Weisheit' ein drittes bildend — den weltfreudigen Optimismus — wird jetzt die Lebensanschauung eines ganzen Menschenalters. Man flieht die Sorgen der Grossen und Reichen.

findet die Zufriedenheit nur in der Hütte des Wunschlosen. Rousseaus Lehren liegen in der Luft. Hatte man früher die Grossen der Erde umschmeichelt, jetzt bedauert man sie. Dem Pietisten setzt man den heiteren, vernünftigen, goldenen Mittelweg des Horaz entgegen. Hatten in Frankreich die Spötter auch den Venusiner als leichtsinnigen Zechbruder, charakterlosen Verseschmied herabgesetzt, so war man auch in Deutschland dem römischen Dichter gegenüber freier geworden. Man klammerte sich nicht mehr ängstlich an das Original an, sondern versuchte, dessen Gedanken mit eigenen Worten auszudrücken. Horaz war nicht mehr überflüssiger Zierat oder Schminke, sondern integrierender Bestandteil der deutschen Anakreontiker geworden. Freilich war auch die deutsche Dichtersprache gelenkiger, gewandter, ausdrucksfähiger geworden . . . . .

Horazianer wie Hagedorn waren auch die „Bremer Beiträger" Gärtner, Ad. Schlegel, Ebert, Zachariae, E. Kleist, Blum, Giseke, Götz, Uz, Löwen, Ramler, Gerstenberg, Gleim, Lessing u. s. f. Verschiedene Horazianer — zum ersten Male Dichter — machten sich jetzt an das immer noch ungelöste Problem einer getreuen und zugleich deutschen Übersetzung des Römers. Während Solms-Wildenfels, Weidner, Breitenbauch, Junckheim-Uz-Hirsch die Oden immer noch in deutschen Reimversen übertrugen und dem Reim zu Lieb manch unhorazische Wendung einfliessen lassen mussten, übersetzte sie Gotth. Lange (1752) — abgesehen von Prosaversionen — zum ersten Male reimlos; man mag mit Lessing den Versuch zerzausen, Lange ist historisch wichtig: er knüpft an die Bestrebungen Drollingers an, bereitet Ramler und Klopstock vor.

Klopstock befreit die Sprache vom drückenden, herkömmlichen Reim, macht sie für freiere Rhythmen geschmeidig, weiss zum ersten Male die horazischen Metren zu meistern, und zwar, indem er sie mit eigenen Gedanken erfüllt. Er ist im stande, die Metrik des Römers auf deutscher Grundlage weiterzubauen und das Problem, vor dem das 17. Jahrhundert Halt gemacht, glänzend zu lösen. Und Ramler gebührt das unbestrittene Verdienst, zum ersten Male Horaz im Versmass der Urschrift möglichst getreu übersetzt zu haben (1769). An Nacheiferern fehlte es nun nicht mehr, bis Voss (1806) einen gewissen Höhepunkt erreichte.

Der deutsche Dichter hatte formell und inhaltlich die volle Selbstständigkeit gegenüber Horaz gewonnen. Er wagte es nun auch schon, über den Römer zu witzeln, ihn zu persiflieren und zu parodieren. Schon Hagedorn hatte diesen Ton angeschlagen, der dann bei Wieland und dessen

Kopisten Michaelis, Alxinger, Blumauer, Heinse, Thümmel bis herab zu Heine hundertfältig widerhallte.

Klopstock führte einen grossen Teil der Horazianer aus den Tändeleien, Spielereien, Frivolitäten mit gewichtigem Wort zurück zum Ernst, zu einer tieferen Weltanschauung, aus dem kosmopolitischen Nebel zurück zur Heimatliebe, zur Deutschheit . . . Er fand an den meisten ‚Stürmern und Drängern' und Mitarbeitern des deutschen Musenalmanachs Boie, Voss, Gotter, Lappe, Schlez, Kl. Schmidt, Seume, den beiden Stolbergs, Hölty, Miller u. a. begeisterte Fortsetzer und Verfechter seiner Theorien . . . Unter ihnen sind Hölty und Kl. Schmidt, der ja auch eine gelungene Übersetzung der Oden fertigte, die eifrigsten Nachempfinder des Horaz. —

In Herder fand Horaz einen ebenbürtigen Ästhetiker, der auch in den eigenen Dichtungen mit Vorliebe horazische Gedanken verwertete.[8a]) Aber bei ihm, wie bei Goethe und Schiller[8b]) ist schon die engste Verschwisterung der Antike mit dem deutschen Geiste eingetreten. Die Zeiten der nackten Herübernahme horazischer Verse, um das eigene Gewand herauszuputzen oder mit augenfälligen Beweisen der Belesenheit und Gelehrsamkeit zu verbrämen, sind gottlob vorüber. Aber der Einfluss der horazischen Lyrik ist damit keineswegs zu nichte. Wie wir bei Schiller und Goethe eine Menge Parallelen zu Horaz anmerken können, so auch bei den Romantikern, bei den Vossianern Baggesen, Moltke, Neuffer, Mahlmann, Matthison, Conz u. s. w., bei Schillers Ausläufern bis Hölderlin. Noch bei Geibel, Rückert, Hertz, Hamerling u. a. stossen wir noch auf horazische Reminiszenzen. Horaz ist den Modernen in Fleisch und Blut übergegangen. Wie Pitt[8c]) im House of Commons stürmischen Beifall gewann, als er eine seiner gewaltigsten Reden mit einem horazischen Zitate schloss, so konnte auch Bismarck[8d]) im deutschen Reichstag auf verständnisvolles Lächeln rechnen, wenn er seine Sprache bisweilen mit horazischen Reminiszenzen würzte.

Klopstocks Bemühungen sind auch auf metrischem Gebiet nicht fruchtlos geblieben. Trotz aller Gegnerschaft freuen sich die antik-hora-

---

8a) Vgl. meine Studie: *Herder und Horaz* (*Bl. f. Gymnasialschulw.* 1903 S. 705 ff.).

8b) Vgl. meine Studie: *Schiller und Horaz (Studien zur vgl. Literaturgesch. Schillerfestheft* 1905).

8c) Vgl. meine Studien *über das Fortleben des Horaz* (A. O. S. 499.)

8d) Vgl. H. Prutz, *Bismarcks Bildung, ihre Quellen und ihre Äusserungen* (1904), betr. Horaz übrigens nicht erschöpfend.

zischen Versmasse bis in unsere Tage stets vollkommenerer Pflege; es sei nur erinnert an Platen, Minckwitz, Salis-Seewis, Stolberg, Hölty, Wessenberg, Geibel, Gottschall (mit Reimstrophen, wie N. Rapin [1610]), Eckstein, Schönfeld, Leuthold, Lenau, Hamerling, Kopisch, Strachwitz u. s. w. —

Dieser knappe Überblick, der nur an den einzelnen Hochstationen länger weilte, zeigt uns den gewaltigen Triumphzug der horazischen Ode. Dass Horaz in erster Linie auf die Odendichter aller Nationen entschiedenen Einfluss ausübte, ist an und für sich erklärlich. So in Frankreich auf Du Bellay und Ronsard, J. B. Rousseau bis herab zu Musset, in England auf A. Cowley, Dryden, Al. Pope, in Italien auf Fantoni u. a., in Deutschland auf Klopstock, Ramler bis auf unsere Zeit. An seiner Form, seinem Inhalt bildeten sich alle. Aber Horaz wirkte auch auf die Lyrik im allgemeinen befruchtend ein und bisher ist der Bildungsgehalt, der aus des Römers Werken in unser Denken und Dichten übergeströmt ist, in seinem ganzen Umfange noch nicht annähernd festgestellt.

Es ist albern, wie Paul Albrecht es tat, Anklänge, Reminiszenzen, Nachdichtungen zu andern Dichtern als Plagiate zu brandmarken und boshaft anzumerken. Nur blinde Voreingenommenheit oder pathologische Zustände können zu einem solchen Verfahren führen. Wem aber der Werdegang eines einzelnen Dichters oder einer Literatur kein psychologisches Rätsel ist, der wird derlei Parallelen als etwas Selbstverständliches betrachten. Zu allem Übrigen können verschiedene Äusserungen hervorragender Geister den Zweifler auf die rechte Bahn weisen. Goethe sagt einmal: ‚Man sagt wohl zum Lob des Künstlers, er habe alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müsste! Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Originalgenies meist Reminiszenzen: wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachzuweisen wissen‘. Und ein ander Mal: ‚Man spricht immer von Originalität; nein, was will das sagen! Sobald wir geboren find, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort, bis ans Ende! Und überall! Was können wir denn unser Eignes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen! Wenn ich sagen könnte, was ich alles grossen Vergangenen und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig‘. — Heine erklärt kurzweg: ‚Es gibt in der Kunst kein sechstes Gebot; der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeisselten Kapitälern darf er sich aneignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt.‘

Ebenso aufrichtig, aber etwas spitzig bemerkt A. Chénier:

Un juge sourcilleux, épiant mes ouvrages,
Tout à coup, à grands cris, dénonce vingt passages
Traduits de tel auteur qu'il nomme; et, les trouvant,
Il s'admire et se plaît de se voir si savant.
Que ne vient-il vers moi? Je lui ferai connaître
Mille de mes larcins qu'il ignore peut-être.
Mon doigt sur mon manteau lui dévoile à l'instant
La couture invisible et qui va serpentant,
Pour joindre à mon etoffe une pourpre étrangère . . .

Auch La Fontaine spricht über diese heikle Sache in einem Briefe an Huet:

Quelques imitateurs, sot betail, je l'avoue,
Suivent en vrais moutons les pasteurs de Mantoue.
J'en use d'autre sorte; et me laissant guider
Souvent à marcher seul j'ose me hasarder,
On me verra toujours pratiquer cet usage.
Mon imitation n'est point un esclavage;
Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
Tâchant de rendre mien et air d'antiquité.

Das Band, das Dichter und Literaturen aller Zeit verknüpft, wird nie zerrissen; Horaz aber ist eins der stärksten Bindeglieder.

---

b) Horaz im Roman und Drama.

In den *Rettungen des Horaz* eifert Lessing[9]) aufs heftigste gegen die „unwürdigen Anwendungen, die man von den Gedichten des Horaz auf den moralischen Charakter desselben oft genug gemacht hat. De la Chapelle fand mit seinen Liebesgeschichten des Catulls und Tibulls Nachahmer, so ein elender Schriftsteller er auch war“. So ein Nachahmer La Chapelles war Joachim Meier von Perleberg, der „die Römerin Delia, das ist alle Gedichte des Poeten Tibullus und zum Teil des Horatius in einem kuriösen

9) *Werke* (Göschen) VIII S. 15.

Roman vorgestellet."[10]) In ähnlichem Sinne sind auch verfasst *Les Amours d'Horace* von P. J. de la Pimpie-Solignac.[11]) Dagegen beschenkte uns der feinsinnige Fr. Jacob[12]) mit einer heute noch recht ansprechenden kulturhistorischen Plauderei *„Horaz und seine Freunde"*, in welche die hervorragendsten Oden zwanglos verwoben sind.

Auch die Dramatiker suchten Horaz auf die Bühne zu verpflanzen. So fand Fr. Ponsard mit seinem anmutigen Einakter *„Horace et Lydie"*[13]) viel Beifall; auch die einaktige dramatische Plauderei von O. F. Gensichen *„Lydia"*[14]) wurde am 5. Februar 1884 mit grossem Beifall im Meininger Hoftheater aufgeführt. Den „Studenten Horaz" behandelt das Versdramolet von G. O. Trevelyan *„Horace at the University of Athens"*[15]) in gelungener Weise.

---

c) Parodien und Travestien zu Horaz.

Wunderlicherweise ist das Verhältnis horazischer Oden zur Parodie und Travestie bisher kaum berührt worden.[16]) Im Gegensatz zu Vergil und Catull blieb nach unserer Kenntnis Horaz von zeitgenössischen Parodisten verschont. Dem christlichen Humanismus blieb es vorbehalten, den römischen Lyriker zunächst auf eigentümliche Weise umzumodeln. Die Bewegung geht von der Schulstube aus, wie uns Buchholtz im Vorwort seiner Horazübersetzung (1643) belehrt: „ . . . habe ich meine Discipulos auch in diesem fürtrefflichen Poeten (d. h. Horaz) in Etwas an-

---

10) Frankfurt 1707.

11) Cologne 1728.

12) Berlin 1852; 1889² hrsg. von M. Hertz.

13) Paris 1850; deutsch von A. Friedmann (*Theater*, Berl. 1897² S. 43 ff.).

14) 1884. (*Deutsche Rundschau* 40 S. 278 ff.).

15) Cambridge 1861; damit wird wieder an die neulateinischen Schulkomödien angeknüpft, von denen uns R. Jahnke (*comodiæ Horatianæ tres*, Leipzig 1891) einige neu herausgab.

16) Einiges findet sich in den *Parodiæ morales Henr. Stephani et eiusdem centorum veterum et parodiarum utriusque linguæ exempla* (1575) S. 182 f., bei Flögel, *Geschichte des Burlesken* (Leipzig 1794) S. 211 ff. und dessen *Geschichte der komischen Literatur* I S. 349 ff.; Schweiger *Handbuch der klass. Bibliogr.* S. 463 verzeichnet verschiedene Sammlungen. *O. Delepierre, La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes* (London 1870) bietet für H. gar nichts.

führen wollen. Und damit sie zu weiterem Fleiss erwecket würden, hab' ich das erste Buch, nachdem es innerhalb vier Wochen fruchtbar absolvieret, nicht allein durch andere Parodias, mehrenteils sacras imitieren lassen". So entstanden die zahlreichen Parodiae Horatianae [17]), die entweder die Oden christianisierten oder auf zeitgeschichtliche Ereignisse anwendeten. Die Hauptmasse dieser „Parodien", die keineswegs Travestien im landläufigen Sinne, sondern durchweg ernsthafte Ummodelungen sind, gehört dem 17. Jahrhundert an, jenen Zeitläuften, da auch Sarbiewski und Balde horazische Oden christianisierten, bis schliesslich Hardouin der ganzen Richtung die Krone aufsetzte, indem er „bewies", dass sämtliche Horazoden untergeschobene Machwerke von Mönchen seien, der ganze antike Apparat voll feiner Allegorien stecke ... Mit dem 17. Jahrhundert erlosch diese Parodienepidemie; nur einzelne Nachläufer finden sich noch bis in die neueste Zeit. [18])

Indessen stossen wir in jenen Zeiten doch auch auf echte und rechte Parodien, wie der Übermut und die tolle Laune sie hervorbringen. So überträgt der witzige Cohausen [19]) c. I 27 auf das Tabakschnupfen, J. Balde [20]) wendet c. III 21 in humorvoller Weise auf den verderbenschwangeren Bierkrug an, der satirische Kästner [21]) travestiert c. I 3, 26 ff und D. Cordes [22]) parodiert c. I 8 und 9 in einer Invektive „auf das Manipulieren und Magnetisieren".

17) Meibom, *Parodiarum Horatianarum libri duo* (I u. II) (Helmstadt 1588); B. Exnerus, *Ethopœia Horatiana h. e in Qu. Horatii Flacci l. I carm. Parodiae* (Lips. 1601); J. Morellius, *Lyra plectri Horatiani aemula* (Paris 1608); J. O. Marianus, *Horatius Christianus* l. IV (Augsb. 1609); C. Cunradi *Ad Qu. H. Flacci odarum librum* I (u. II) *parodiae* (Olsnae Siles. 1609/10); M. J. Adami *Hor. Parodiarum* l. I. *illustres rerum maxime novarum historias complectens* (Heidelberg 1612); C. Cunradi *Parodiarum ad H. Melpomenem* (IV 3) *variorum auctorum et argumenti varii centuria prima* (Lips. 1614); G. Mundius, *Ὠδεῖον h. e. parodiae ad l. I. Horatii* (Nürnberg 1616); Ad. Melchior, *Parodiae et Metaphrases Horatianae* (Frankf. 1616); Th. Sagittarius, *Horatius prophanus pr. s. parodiae.* (Jena 1617); D. Hoppe, *Parodiae Horatianae, rebus sacris maximam partem accommodatae* (Stettin 1634), J. J. Hofmann, *Horatius Proteus* (Basel 1684); J. Henningii *Parodiae s. imitationes omnium carminum seu odarum, omnium tem epodarum* etc. *Qu. H. Flacci* (Lips. 1697).

18) F. Noël, *Poetica opuscula,* (Frankf. 1717) und J. F. Bergier, *Horatius Christianus seu Horatii odae a scandalis purgatae, a scopulis expeditae et sale Christiano conditae* (Salins 1886).

19) *Raptus exstaticus de pica nasi* (Amsterd. 1726) p. 55.

20) Ausg. von J. B. Neubig (München 1828) S. 39.

21) I S. 114 *(Ges. poet. und pros. schönwissenschaftl. W.* Berlin 1841).

22) *Neue Literatur und Völkerkunde* 1787, Sept.

Doch das sind lauter lateinische Parodien und Travestien. Von den deutschen Parodien findet sich manches in einzelnen Sammlungen [23]); ein gelungenes Parodienbüchlein neuerer Zeit verdanken wir Chr. Morgenstern [24]); ins Plattdeutsche übersetzte einzelne Horazoden Ad. Brandt [24a]), ins Oberbayrische der Verfasser dieser Studie [24b]); die besten und launischsten Travestien in der französischen Literatur veröffentlichte (1652) Ch. Beys [25]) (anonym), die treffliche Streiflichter auf die Kultur und Geschichte des Mazarinzeitalters werfen.

Parodien zu einzelnen Oden sind begreiflicherweise sehr zerstreut. So travestiert G. Bürger [26]) II 8, Hölty [27]) II 4, II 3 und II 13. Auch Voss [28]) verschmäht es nicht, auf Grund horazischer Verse nach Möglichkeit witzig zu sein. III 13 ist auf einen Meerschaumkopf umgedichtet; dann wagt er einen zweiten Versuch, „durch den Gang einer horazischen Ode (I 18) dem Rauchen etwas komische Würde zu verleihen".

Die Mitarbeiter des *Wiener Musenalmanachs* bedienten sich im Zeitalter der josephinischen Aufklärung der horazischen Oden hauptsächlich zu tendenziösen Zwecken. So parodierte J. v. Alxinger [29]) II 4, Beyermann II 14 [30]) in der Manier Blumauers; scharfe Angriffe auf Papst und Klöster enthält eine Parodie Ratschkys [31]) II 14; ebenderselbe benützte auch noch II 19 zu einer äusserst scharfen, aber witzigen Invektive auf den Prediger Merz. [32])

---

23) J. Funck, *Das Buch deutscher Parodien und Travestien* (Erlangen 1840) II S. 298 ff.; manches bei J. S. Rosenheyn, *des Qu. H. Fl. Werke in gereimten Übersetzungen u. Nachahmungen* ... (Königsberg 1818, Bd. I.); K. J. Jördens, *Oden u. Epoden des H., nachgeahmt, parodiert, travestiert* (Görlitz 1817).

24) *Horatius travestitus, ein Studentenscherz* (Berlin 1897).

24a) *In Lust un Leed.* Plattdeutsche Ged. nebst Nachdichtungen zu Horaz von F. Stillfried. [Ad. Brandt] (Wismar 1896).

24c) Stemplinger, *Horaz in der Lederhos'n* (München 1905).

25) Vgl. m. Studie: Ch. de Beys: *Odes d'Horace en vers burlesques* (Zeitschr. f. frz. Spr. 1904 S. 266 ff.), vgl. ferner M. Cerutti, *Traduction libre ou plutôt imitation de trois odes d'Horace applicables au tems present* (Par. 1789); T. L. Grénus, *Imitations d'Horace et Poésies diverses* (Par. 1800). La Chabeaussière, *Horace, Poésies, imitation en vers* (Par. 1803).

26) (Kürschner) S. 58.

27) S. 106, 36, 122 (ed. Halm 1869).

28) III S. 9 u. 23 (*Ges. W.* Königsberg 1802).

29) II S. 164 f. (*Gedichte,* Wien 1817).

30) *Wiener Musenalmanach* 1790 S. 28.

31) II S. 50 (*Neuere Ged.* Wien 1805).

32) I S. 266 (*Gedichte* Wien 1791).

Ausserhalb Österreichs übten der Zittauer Michaelis in seiner Parodie auf II 18[33]) und der einst vielgelesene, formgewandte M. Aug. v. Thümmel in seiner Travestie zu I 3[34]) die harmlos launische Kunst. Man erinnere sich ferner der prächtigen Parodie Scheffels[35]) zu I 9 und der übermütigen Schelmereien zu I 22 von P. Möbius[36]) und dgl. mehr.[37])

Was aber bei all diesen Parodien und Travestien als Gemeinsames hervorzuheben ist: nirgends sind die Dichtungen des Horaz selbst Gegenstand des Spottes, etwa wie Euripides bei Aristophanes, die Romantiker bei Platen, oder Neuere bei Mauthner.[38])

---

d) Horazische Oden in der Musik.

Dass die horazischen Oden im Altertum gesungen wurden,[39]) steht ausser Zweifel. Ob aber die ältesten Kompositionen, die sich in unsere Zeit herübergerettet haben,[40]) noch Überreste antiker Musik sind oder nur Beweise klösterlicher Gesangsfreudigkeit, muss wohl bei unsern dürftigen Kenntnissen über die Musik des Altertums überhaupt unentschieden bleiben.

Dass aber die „Oden" gesungen werden müssten, dieser Gedanke starb nie aus und fand in der Renaissance eine neue Weckerin. Wie man im 16. Jahrhundert in italienischen Gelehrten- und Künstlerkreisen aufs eifrigste bestrebt war, das antike Musikdrama wieder ins Leben

33) I S. 256 f. (*Poet. W.* 1780).

34) IV S. 62 (*Reise in die mittägl. Prov. von Frankreich* 1799).

35) *Frau Aventiure* S. 109 f.

36) Eichrodt, *Hortus deliciarum* II S. 18.

37) z. B. Rigolo in der Münchener *Jugend* 1902 S. 259 zu I 22; bei Funck (S. 109) sind Parodien zu I 5, II 3 und III 9 notiert; in der Berliner *Monatsschrift* 1783, S. 166 findet sich eine Parodie eines Ungenannten zu II 6, im *Teutschen Mercur* 1786, S. 260 zu II 19.

38) *Nach berühmten Mustern* (Stuttgart 1878; N. F. Leipz. 1880).

39) Über die Vortragsweise der Oden im Altertum vgl. man O. Jahn, *Wie wurden die Oden des Horatius vorgetragen?* (*Hermes* II S. 418 ff.) und Süss, *Zeitschr. f. österr. Gymn.* XXX S. 881 ff.

40) S. Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (Par. 1852) p. 102 u. fasc. X u. XXXVIII (zu IV 11 u. I 33, aus dem 10. Jahrh.); P. Eickhoff, *Eine aus dem Mittelalter überlieferte Melodie zu Hor.* III 9 *nebst dem Bruchstück einer solchen zu* III 13 (*Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch.* VII (1891) S. 108—115)

zurückzurufen — Bestrebungen, die zwar fehl gehen mussten, aber dafür eine neue Kunstgattung, die Oper, schufen —, so förderten einzelne deutsche Meister des polyphonen Gesanges auf die Anregung des „deutschen Horaz“, Konrad Celtes, hin die Idee, den antiken Odengesang wieder in die Praxis zu überführen.[41])

Ren Reigen eröffnet der Augsburger P. Tritonius,[42]) der zu 22 verschiedenen Versmassen horazischer Oden und Gedichten anderer Römer vierstimmige Gesänge komponierte (1507). Ihm folgten die Vertonungen eines sonst unbekannten Michael[43]) (1526), ebenfalls *modis ad iuventutem exercerdam eleganter factis.* Zu voller Bedeutung kamen indes diese Odengesänge erst, als Isaaks berühmtester Schüler, L. Senfl, das Jugendwerk des Tritonius umarbeitete beziehungsweise neu harmonisierte (1534).[44])

Diese neue Art fand allenthalben Anklang und Nacheiferung. So finden wir in gleicher Weise I 6 im *Tetrachordum Musices* des J. Cocleus[45]) verarbeitet (1511); auch Ben. Duce soll nach einer Mitteilung Gesners in ähnlicher Weise für die studierende Jugend Ulms Horazoden drei- und vierstimmig vertont haben[46]) (1539). Zur selben Zeit, kurz vor seinem Tode (1537) komponierte auch der ehemalige Hoforganist Kaiser Maximilians I., Paul Hofhaimer[47]), 19 Oden des Horaz, durchweg unabhängig von seinen Vorgängern. Ferner setzte der Schweizer

---

41) Vgl. die treffliche Studie von R. v. Liliencron, *Die horazischen Metren in deutschen Compositionen des 16. Jahr.* (ebenda III (1887) S. 26 ff.).

42) *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum* etc. (Augsburg 1507.).

43) *Geminae undeviginti odarum Horatii melodiae, quatuor vocibus adornatae, cum selectissimis ... concentibus ... scholis quibuslibet pro exercenda iuventute literaria accommodatissimis,* zugleich mit Tritonius' Weisen von P. Nigidius bei Chr. Egenolph in Nürnberg (1552) herausgegeben.

44) *Varia carminum genera, quibus tum Horatius, tum alii egregii poetae* (Vergil, Ovid, Catull, Prudentius u. a.) *usi sunt, suavissimis harmoniis composita* (Nürnberg 1534).

45) Nürnberg 1511 s. p.

46) *Benedictus Dux scripsit harmonias in omnes odas Horatii et plura alia carmina tribus et quatuor vocibus in gratiam iuventutis Ulmensis opus excussum Ulmis anno 1539.* — Das Werk ist verschollen.

47) *Harmoniae poeticae,* hrsg. von Stomius (Nürnberg 1539), neu ediert von Achleitner (Salzburg 1868).

J. Frisius (154),[48]) *in studiosorum adolescentum gratiam*, die verschiedenen Horazmetren in vierstimmige Gesänge.

All diese Chorgesänge dienen in erster Linie Schulzwecken; sie sollten die Rhythmik der antiken Metren auf musikalischem Wege dem deutschen Ohre einprägen. Und so treffen wir noch 1582 dieselbe Kompositionsart in den Chorliedern der Schulkomödie „*Almansor*" des Grimmenser Schulrektors M. Hayneccius[49]), in die zwei horazische Lieder verwoben sind.

In Humanisten- und Schulkreisen fanden diese Tonsätze, wie schon aus den mannigfachen Vertonungen erhellt, ungemeinen Beifall. Man glaubte nicht bloss der Antike um ein gut Teil näher gerückt zu sein, sondern fand in ihnen in der Praxis des Unterrichts einen nicht zu unterschätzenden Behelf in der Einübung der schwierigen Rhythmen. Liliencron, der die Vertonungen von Tritonius, Senfl und Hofhaimer eingehender würdigt, hält sie für so ansprechend, dass er deren Wiederaufnahme warm empfiehlt[50]): „Wir erfahren, . . . dass die Oden im 16. Jahrhundert in den humanistischen Schulen viel gesungen worden sind und sich als ein nützliches und sehr beliebtes Lehrmittel erwiesen haben. Sollte das nicht heute noch ebensowohl geschehen können? . . . . Die Fremdartigkeit der alten Tonsätze wird zumal bei der Vorliebe unserer Zeit für das historische Kostüm die Schüler eher anziehen als abstossen, weil ihr archaistisches Gepräge dem antiken Klang der Verse besser entspricht als irgend eine moderne Musik es könnte". Andererseits aber fanden jene vierstimmigen Vokalisationen schon zu damaligen Zeiten an dem berühmten Schweizer Humanisten und Musiktheoretiker Glareanus (1547) einen abgesagten Gegner. Mit deutlicher Anspielung auf Tritonius-Senfl-Hofhaimer bemerkt er in seinem musikalischen Hauptwerk „Δωδεκαχορδον"[51]): „*Loquor de his qui hac tempestate in Horatii odas dedere quatuor vocum carmina, in quibus praeter concentum nullum admodum eximii ingenii videas vestigium*". Ebenso entschieden spricht sich Ambros-Kade[52]) gegen jene Versuche aus: „Es haben diese Gesänge allerdings etwas Festgeprägtes, Plastisches; — kann

48) *Brevis musicae isagoge . . . accesserunt priori editioni omnia Horatii carminum genera . . . 4 voc. ad aequales . . . composita* (Tiguri 1554). Das einzige vollständige Exemplar besitzt die Pariser Nationalbibliothek.

49) S. Prüfer, *Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrh.* (Diss. Leipz. 1890) S. 64 u. 232 ff.

50) A. a. O. S. 47 f.

51) Basileae 1547 p. 179.

52) *Geschichte der Musik* III[3] S. 388.

aber irgend etwas den Beweis liefern, dass die antike Musik in ihrer Verbindung mit der Poesie dessen, was wir Harmonie nennen, entbehrte und entbehren musste, und Ersatz dafür in ihrer geistreich belebten Rhythmik fand, so sind es eben diese Versuche, eine dem antiken Wesen fast diametral entgegengesetzte Kunst mit antikem Geist zu füllen und in antike Formen zu bringen . . . In jene Musiken . . . klopft der Takt, dem Senfl hier nicht einmal ein Zeichen gönnen wollte, wie ein von mechanischen Kräften bewegter, gleichmässig losschlagender Blechhammer hinein und an die nebeneinander hingepflanzten Akkordpfähle angebunden verliert das antike Metrum seine freie Bewegung". Dies Urteil ist trotz aller Entschiedenheit ungerecht und nur zum Teil begründet. Denn gerade die taktfreien Kompositionen lassen den rezitativartigen Gesang zu und hemmen die freie Bewegung des antiken Versmasses nicht im geringsten.

Glareanus bot seinerseits an Stelle der von ihm verdammten Vokalisationen verschiedene taktfreie, dem gregorianischen Kirchengesang ähnliche Unisonosätze zu horazischen Oden und Epoden und knüpfte — wohl unbewusst — an die ältesten (obenerwähnten) Horazvertonungen an. Hiebei ist nun auch ein zeitlich vor Glareanus' Dodekachordon fallendes Werk eines schwäbischen Musikers zu nennen, der, wie jener, am taktfreien Unisonogesang festhält, aber ihn durch Lautenbegleitung stützt und somit der antiken Vortragsweise am nächsten kommt, ich meine das Lautenbuch des Hans Judenkünig[53]), in dem wie bei Tritonius-Senfl, Michael, Hofhaimer, (Duce?), Frisius die Oden I 1—9, 11; II 18; III 12; IV 7 und die Epoden 1, 11, 13, 14, 16, 17 vertont sind.

Mit dem 16. Jahrhundert hörten alle derartigen taktfreien Kompositionen auf.[54]) Der Einfluss der Opernmusik machte sich auch hiebei geltend. Seitdem blieb es bei der uns geläufigen Satzart, dass man die Textquantitäten zu gunsten der musikalischen Taktgliederung vernachlässigte, mit andern Worten, das Wort der Musik unterordnete. Mehr-

53) *Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento iactoque facillim musicum exercitium, instrumentum et lutinae, et quod vulgo Gygen nominant addiscitur labore, studio et impenso* Ioannis Judenkünig de Schbebischen Gmundt . . . fol. V. *Harmoniae super odis Horatianis secundum omnia Horatii genera, etiam doctis auribus haudquaquam aspernandae. Nota tamen, bone Tyro, quaecumque ejusdem generis sunt, carmina, sub una eademque Harmonia fidibus esse pulsanda* (Wien 1523). Vgl. Ad. Koczirz, *Der Lautenist Hans Judenkünig (Sammelb. d. internationalen Musikgesellschaft* VI (1905) S. 237 ff.).

54) Die *Harmoniae univocae in odas Horatianas* des Math. Colinus de Choterina gehören nicht hierher, weil Colinus seine eigenen Dichtungen (in Horazischen) Metren vertonte.

stimmige Gesänge wechseln in bunter Reihe mit Einzelgesängen in Begleitung von Instrumenten ab.

Mit Anfang des 16. Jahrhunderts beginnt diese Art. Das erste Beispiel findet sich in Petruccis *Frottole* (1504), eine Komposition von Michael Pesentus.[55]) Dieselbe Ode (I 22) mit Lautenbegleitung treffen wir in einer Sammlung des Franciscus Bossinensis von einem Anonymus D. M.[56])

In Frankreich hatte um dieselbe Zeit Ronsard die horazische Ode eingeführt und gewann die hervorragendsten Tonsetzer seiner Zeit, seine Oden und Sonette zu vertonen, da er echte Lyrik nur in der Verbindung von Wort und Ton anerkannte.[57]) Ebenso wie Ronsard'sche Lieder komponierte Cl. Goudimel auch mehrere Horazoden.[58]) — In London gaben ferner im Jahre 1757 sechs der berühmtesten Tondichter (T. A. Arne, Dr. Bryce, De Fesch, Cl. Heron, Howard und Worgan) 12 Horazoden für Gesang und Instrumentalmusik heraus.[59]) J. A. Paganelli komponierte für Sopran und Streichinstrumente 6 ausgewählte Horazoden.[60]) — In Marpurgs *Anleitung zur Singkomposition*[61]) sind c. I 31 und 32 vertont (1758). — Philidor Fr.-A. Dancian komponierte 1779 das *carmen saeculare* zu 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung[62]), ein Tonstück, das ungeheuren Beifall erntete. — In demselben Jahre erschien die von J. A. Hiller für Chor und Klavier komponierte 26. Ode des ersten Buches.[63]) — 1783 und 1785 treffen wir im *„Pommerschen Archiv der Wissenschaft und des Geschmackes"* ein paar von B. Hahn vertonte Horaz-

---

55) Frottole, 1. Buch p. XIV (Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem 1504).

56) *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto l.* I Francisci Bossinensis opus, fol. 36 (gedruckt bei Petrucci s. a.).

57) Vgl. den erschöpfenden Aufsatz von Tiersot: *Ronsard et la musique de son temps (Sammelband der internationalen Musikgesellschaft* IV 1 S. 70 ff).

58) Paris 1555.

59) *Del canzioniere d'Orazio di* G. G. Botarelli *ode XII messe in Musica da più rennomati professori Inglesi* (London 1757[2]).

60) *Qu. Horatii Flacci odae sex selectae fidibus vocalis musicae restitutae* (Manuskript c. 1740—50).

61) Berlin 1758.

62) Paris 1779.

63) Leipzig (bei Breitkopf) 1779.

oden[64]), 1816 vier Odenkompositionen von Chr. F. Ruppe.[65]) Von all diesen musikalischen Oden hat sich nur das Liedertafellied (c. I 22) von Ferd. Fleming, der als praktischer Arzt 1813 starb, in den studentischen Kommersbüchern forterhalten.[66])

Von neueren Werken sei an C. Löwe erinnert, der in seiner Eigenschaft als Gesanglehrer ebenfalls Horazoden vertonte, die leider ganz in Vergessenheit gerieten.*)

Auch die dramatisch-musikalische Literatur weist ein auf Horaz bezügliches Werk auf, die einaktige Operette *„Horace"* von Montaubray.[67])

---

e) Horaz in der Kunst.

Auch die bildenden Künste blieben nicht zurück, zum Fortleben des Horaz ihren Teil beizutragen.

Die ältesten Illustrationen finden sich in der prächtigen Horazausgabe des bekannten Humanisten Jac. Locher (1498)[68]). Diese Holzschnitte zählen zu den schönsten, die wir besitzen; sie sind in der Manier der Illustratoren von Schedels Chronik (1493) gehalten. Leider sind uns die Namen der Künstler unbekannt, nach den bisherigen Vorlagen auch nicht zu erschliessen. Die Lochersche Ausgabe, bei Joh. Grüninger gedruckt ebenso wie Brants *Narrenschiff,* enthält 150 Holzschnitte, von denen nicht wenige aus anderen Werken des gleichen Verlags herübergenommen sind, so namentlich aus der Ausgabe des Terenz

---

64) 1783: C. I 22; 1785: I 23 u. 37.

65) *Qu. Horatii Flacci odae IV et alia ode in laudem musicae, descriptae modis musicis vocis et instrumenti, dicti Pianoforte* (Leyden 1816); es sind c. I 32, III 9, 13 u. 21.

66) *Tafellieder für Männerstimmen* von F. F. Fleming (Berlin bei Trautwein o. J. u. S.).

67 Paris 1868.

68) *Horacii Flacci Venusini Poete lirici opera cum quibusdam annotationibus imaginibusque pulcherrimis aptisque ad Odarum concentus ac sententias* (Strassburg 1498).

*) E. Hanslick erzählt (Nord und Süd 1891 S. 80), „dass er bei Kathi Fröhlich Kompositionen von Grillparzer liegen sah, darunter das Horazische, Ingeter vitae' für tiefe Stimme mit Klavierbegleitung (in D-dur).

(1496), 5 stammen aus dem *Narrenschiff* (1494), 2 aus dem *libri Philomusi* (1497).

Diese Prachtausgabe befriedigte lange Zeit das künstlerische Bedürfnis, bis sie von den vielaufgelegten, in allen Kulturländern adaptierten *Emblemata Horatiana* [69]) des O. van Veen (1607) verdrängt wurden. Die 103 Bilder Veens, eines begabten Schülers von Rubens, bieten zumeist sehr hübsche Miniaturlandschaften mit Figuren nach der Weise des Jan Brueghel (Samtbrueghel) und Esaias van de Velde. Dabei sind nur einzelne, aus Horaz herausgehobene Sentenzen, Gegenstand der künstlerischen Betrachtung. Eine Nachbildung dieser Ausgabe sind die *Emblemata Horatiana rhythmis polonicis e praecipuis linguae rhythmographis selectis illustrata. Cura et opera generosi* D. Stanisl. Lochowski.[70])

Im 18. Jahrhundert beginnen dann die Horazausgaben mit beigefügten Vignetten, sei es von italienischen Landschaften oder Ab- und Nachbildungen antiker Kleinkunst.

Joh. Pine, dem berühmten Gelehrten und Kupferstecher, verdanken die Bibliophilen eine der geschätztesten Horazausgaben (1733)[71]). Der Text ist ganz in Kupfer gestochen und wird von 229 tadellos ausgeführten Illustrationen begleitet, die nach antiken Basreliefs, Gemmen und Medaillen gebildet sind. — Auch die Ausgabe von J. Jones (1736)[72]) enthält einige hübsche Abbildungen. — Ein sehr schönes Exemplar ist auch die Horazedition, welche Knapton und Sandby (1749)[73]) besorgten. Die 35 Illustrationen nach antiken Gemmen sind von J. S. Müller graviert. Sehr hübsche Zeichnungen weist der Birminghamer Horaz von 1762, besorgt von J. Livie, am Rande des Textes auf; eine zweite Ausgabe von Birmingham (1770) enthält Gravüren nach Gravelot. — Ungemein zierlich ist der von Didot dem Älteren herausgegebene Horatius Flaccus.[74]) Der Erbauer des Louvre und der Tuilerien, Ch. Percier, entwarf dazu 12 anmutige Bilder. Die einzelnen Bücher der Oden, das der Epoden, das *carmen saeculare* werden mit folgenden Vignetten eingeleitet: 1. Die Muse über-

69) *Emblemata Horatiana, imaginibus in aes incisis atque Latino, Germanico Gallico et Belgico carmine illustrata studio* Othonis Vaenii (Antwerpen 1607), gestochen von Boël, C. Galle u. P. de Fode. Über die weiteren Ausgaben siehe bei van der Aa, *Biogr. Woordenbock der Nederlanden* (1876) XIX S. 51 ff.

70) Cracov. 1647.

71) London 1733.

72) London 1736.

73) London 1749.

74) Paris 1799.

gibt dem Dichter Horaz die Leier; 2. Horaz dichtet beim Lampenschein, angesichts der Büste des Mäcenas; 3. der Dichter streut vor der Büste des Divus Augustus Weihrauch; 4. Horaz auf dem Ruhebett sieht Venus in der Muschelschale emportauchen; 5. die 9 Musen umgeben den Sänger, der halb als Schwan, halb als Mensch erscheint; 6. Jungfrauen und Jünglinge huldigen der auf ragendem Throne sitzenden Roma. Girardet gravierte diese prächtigen Bildchen. — Die *édition polyglotte* von Montfalcon (1832)[75]) enthält 21 Stahlstiche; die Ausgabe Didots des Jüngeren (1855)[76]) bietet einerseits niedliche Photographien von Zeichnungen des M. Barrias — 6 Landschaftsbilder aus den Sabinerbergen — andrerseits vor jedem Buch der Oden, Satiren und Episteln je einen von Barrias entworfenen, von Hyot ausgeführten Kupferstich. Sehr reichhaltig, mit 250 Bildern, ist die Ausgabe von H. Thompson (1853)[77]) ausgestattet; sehr sauber ausgeführte Photographien treffen wir in der Horazübersetzung von Jul. Ianin (1860)[78]) an. — Ferner sind noch zu erwähnen der von C. W. King[79]) illustrierte Horaz (1869), der sog. Bilderhoraz von H. H. Milman (1850)[80]) mit Murrays Vignetten und Holzschnittbildern und das Prachtwerk des Comte Siméon (1874)[81]) mit 172 vorzüglich in Radiermanier ausgeführten Kupferstichen von J. Chauvet und Delâtre. Auch die Horazausgabe des D. M. Menéndez y Pelayo (1882)[82]) gibt ganz vorzügliche Illustrationen. Jüngst kündigte die Gesellschaft der Bibliophilen in Boston eine Prachtausgabe des Horaz (in 6 Bänden) an, wozu Howard Pyle die Zeichnungen entwirft.

Aber auch selbständige, nicht für eine Textausgabe des Horaz bestimmte Illustrationen nach horazischen Motiven finden sich vor. So erinnert beispielshalber „Der Wasserfall des Anio bei Tivoli" von Th. Peter Roos[83]) an c. I 7, 12 f. — Eine Odenstelle (III 4, 9 ff) begeisterte den von Goethe sehr geschätzten Phil. Hackert zu einem seiner Zeit vielbewunderten Gemälde, dessen Sujet ist[84]): „Eine Waldgegend in einem

75) Paris 1832 ff.
76) Paris 1855.
77) London 1853.
78) Paris 1860.
79) London 1869.
80) London 1850.
81) Paris 1874.
82) *Odas de Qu. Horacio Flacco, traducidas é imitadas por Ingenios Españoles* Barcelona 1882).
83) K. K. Galerie zu Wien, No. 1650.
84) *Verzeichnis der Gemäldeausstellung von Hackert* 1814 S. 13

einsamen Felstale, das sich in die weite Ferne verliert. Als Staffierung der schlafende Knabe Horaz, den die Tauben mit Lorbeern bestreuen." Schliesslich sind noch zu erwähnen die dreissig Bilder zu Horazens Werken — sehr gelungene Stahlstichillustrationen zu einzelnen Szenen der horazischen Dichtungen —, von C. L. Frommel, Catel u. a. gezeichnet, von Dr. Sickler[85]) des näheren erläutert.

Es ist ein eigener Reiz das Fortleben unseres Dichters in der Flucht der Zeiten zu verfolgen, zu beobachten, wie ganze Generationen sich an ihm heranbildeten, ihm in Form und Inhalt nachzueifern trachteten; zu sehen, wie dieser Vers einen Goethe zur Nachahmung gereizt, jenes Bild Bismarck zu einer wirkungsvollen Pointe verwendet, jener Gedanke den Dichtern von Petrarka bis Geibel im Ohre nachgeklungen; wie diese Ode einem Friedrich den Grossen zur Unterlage gedient, jene Strophen zum Präludium der französischen Revolution umgemodelt wurden; wie Poesie, Musik und bildende Kunst seit der Morgenröte der Renaissance wetteifern, den Schwan von Venusia unsterblich zu erhalten. —

85) Karlsruhe 1829.

Brünhilde.

Eine Untersuchung zur deutschen Heldensage.

Von

Chr. Aug. Mayer.

---

§ 1. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Nibelungenliede hat sich in den letzten Jahren in besonders eingehender Weise der Erforschung der Sage zugewandt und zwar vorzüglich des Teiles, bei dem die Quellen am reichsten fliessen, der auch das grösste menschliche Interesse bietet, der Sigfridsage. Namentlich eins ihrer Probleme, das Verhältnis Sigfrids zu Brünhilde, ist der Gegenstand vielfacher Erörterungen geworden, die bis jetzt noch nicht zu einem allgemein anerkannten Ergebnis geführt haben. Je mehr aber die Literatur über diese Frage anschwillt, desto stärker macht sich das Bedürfnis nach einer neuen quellenmässigen Behandlung der Sache geltend, die nicht durch Polemik gegen Hypothesen, [1]) sondern nur durch gründliche Aufarbeitung der Quellen entschieden wird. Eine Erneuerung der Untersuchung ist also nicht überflüssig.

Zwei Punkte scheinen es mir zu sein, die den Kern der Frage bilden: 1. Ist die namentlich in der Liederedda genannte Walküre Sigrdrifa auf Hindarfjall, die Sigfrid nach Drachenkampf und Horterwerbung trifft, die Brünhilde, die er später für Gunther erwirbt? 2. Wie geschah die Erwerbung der Gemahlin Gunthers?

---

1) Vergl. Golther *Zeitschr. f. vergl. Lit. Gesch.. N. F.* XII. S. 187, 198–208, 288–295, 311. — Mogk *Neue Jahrb. für klass. Altertum* u. s. w. I. (1898.) S. 72, 74—80. — Sijmons *Z. f. d. Phil.* 24, S. 23 ff.

Unsere Quellen stellen uns bekanntlich vor ein Dilemma. Der hier ausführlichste und beste Bericht der Liederedda erzählt, wie S. Br. für Gunther nach dem Flammenritt erwarb. Von einem Flammenritt, dem Durchreiten der Waberlohe, scheint zugleich bei einer früheren Begegnung Sigfrids mit einem Weibe, der Walküre Sigrdrifa, berichtet zu werden. Sind Sigrdrifa und Br. die gleiche Person, so würde dasselbe Ereignis zweimal erzählt bei verschiedener Gelegenheit. Das kann nicht richtig sein wegen der mit dem Flammenritt verbundenen Umstände: Die Probe des der Sigrdrifa bestimmten Freiers besteht darin, dass er den Flammenwall durchreitet, dass er Sigrdrifa von der sie von der Welt trennenden Macht befreit. Sobald dies geschehen, muss diese Macht zu Ende sein. S. erweckt Sigrdrifa, indem er durch die Waberlohe dringt. Damit hat diese ausgespielt. Begegnet sie später bei demselben Helden in der Gewinnung eines Weibes wieder, so kann dieses nicht Sigrdrifa sein. Andererseits verlangt die Entwicklung der Tatsachen, wie sie die Quellen geben, ein früheres Zusammentreffen von S. und Br. Ohne dieses ist der ganze Aufbau des Sigfrid-Brünhilde-Dramas unmöglich, Brünhildes ganzer Schmerz und Hass und ihre durch alle verzehrende Rachsucht durchbrechende Liebe zu S. unverständlich. Wenn S. sich ihr in Gunthers Gestalt zum ersten Male nahte, so blieb er ihr nach der Vermählung doch gleichgiltig, solange sie des Glaubens war, dass Gunther die Waberlohe durchritten. Und wenn sie dann erfuhr, dass S. sie dem Leben einer menschlichen Königin gewonnen habe, so mag sich daraus ihr *Hass gegen S. den Betrüger* erklären, *nicht aber die grenzenlose Liebe zu ihm*, die sie in Gunther und den Seinen die arglistigen Räuber ihres Glückes erblicken lässt, die der Schwägerin den Gemahl nicht gönnt, die sie selbst in den Tod treibt, um wenigstens in den Flammen des Scheiterhaufens mit dem Geliebten vereinigt zu sein. Das findet alles seine Erklärung, wenn S. der Br. nicht unbekannt war, als sie sich dem Gunther vermählte, wenn sie ihn als den Drachenkämpfer, als den ihr vom Schicksal bestimmten Gemahl wusste, wenn beide durch eidliches Versprechen in ein Verhältnis der Verpflichtung zu einander und vor dem Schicksal getreten waren.

Dieser Gang der ältesten Sage muss aus unseren Quellen noch zu erweisen sein. Klar liegt er in keiner Überlieferung mehr vor; doch sind glücklicherweise die Verdunkelungen nicht so stark, dass er nicht aus versteckten Andeutungen wieder aufzufinden wäre. Es wird gut sein, eine Zusammenfassung dessen vorauszuschicken, was sich mir bei wiederholter Prüfung der Berichte als altes Gut der Sage ergeben hat.

§ 2. Brünhilde, die mit der Goldbrünne geschmückte Walküre Hild, die im Sieg dahinfahrende (Sigrdrifa), hat gegen Odins Willen einen alten Kämpen gefällt und einem jungen Helden Sieg verliehen. Zur Strafe hat sie ihr Gebieter aus der Reihe der Walküren verstossen; auf einsamer, flammenumloderter Felsenhöhe, dem Hindarfjall, hat er sie in eine Schildburg eingeschlossen und in Schlaf versenkt und bestimmt, dass sie ihrem Erwecker als Weib folgen müsse. Aber in widerspenstigem Trotze hat sie vor dem Schicksal geschworen, dass sie nur den stärksten der Helden, der sich nicht fürchten könne, als Gemahl anerkennen werde. Das ist Sigfrid, der Odin selbst verwandte Welsungenspross, der Sohn König Sigmunds vom Frankenlande, der Pflegling des zauberkundigen und kunstfertigen Zwerges Regin, der auf der Fahrt in sein väterliches Reich im Süden nach dem Drachenkampf und der Horterwerbung zum Hindarfjall gelangt. Er sieht aus der Ferne ein Licht zum Himmel aufleuchten und findet auf dem Berge, von loderndem Flammenwall umgeben, die Schildburg. Er dringt hindurch: Die Erde erdröhnt in ihren Festen; die Lohe erlischt; S. betritt die Burg. In ihr findet er schlafend in Helm und Panzer ein Weib, dem er mit der Gewalt seines Schwertes die Brünne vom Leibe lösen muss. Br. erwacht. Sie blickt ihren Erwecker an und fragt nach seinem Namen. Er nennt sich S., Sigmunds Erben. Da preist sie den Tag und die Gottheiten des Lichtes. S. will ihren Namen wissen. Sie erzählt ihm die Geschichte ihrer Bannung und lehrt ihn auf seinen Wunsch, da er sie als weise Walküre erkannt hat, Runenzauber und Weltweisheit. Hingerissen von ihrer Schönheit und Klugheit erklärt S. sie als sein Weib besitzen zu wollen. Sie stellt ihm die Wahl zwischen „Sprechen und Schweigen", da Unheil ihrem Bunde entspriessen werde. S. wählt ein kurzes Glück an Brünhildes Seite: sie verloben sich eidlich. Dann setzt S. seine Fahrt nach Süden fort.

Er gelangt zu Gunther und Hagen und erblickt die schöne Gudrun. Zauberkünste der Mutter lassen ihn die Verlobte zunächst vergessen: er vermählt sich mit Gudrun. Da rät die Mutter dem Gunther zur Werbung um Br. S. kennt ihren Wohnsitz; er führt Gunther und Hagen dahin und erwirbt bei Gunthers Unvermögen Br. für diesen, indem er ihr mit dem Magdtum zugleich die überirdische Kraft raubt und sie so zu Gunthers gefügigem Menschenweibe macht.

Aber Brünhild findet kein Glück an Gunthers Seite; sie erkennt in Sigfrid den einstigen Verlobten und allein Geliebten wieder: da erwacht ihr Neid auf die glücklichere Schwägerin, und als sie von dieser bei einem Streit um den Vorrang die Geschichte ihrer Täuschung erfährt, schlägt ihr Neid auf Gudrun und ihre Trauer um S. in Hass gegen diesen um: sie verlangt

von Gunther Sigfrids Tod. Kaum ist die Tat vollbracht, da kommt Br. das Schreckliche zum Bewusstsein; sie verflucht Gunther und sein Geschlecht und tötet sich selbst, um wenigstens im Tode mit dem einzig Geliebten vereint zu sein.

§ 3. Es ist ein grosses festgefügtes und in sich geschlossenes Drama, was uns die Sage erzählt. Wir sehen zwei Parteien, Sigfrid und seinen Anhang auf der einen Seite, Brünhilde und ihre Verwandtschaft auf der anderen; beide in doppelter Weise einander verpflichtet: S. der Br. vom Schicksal bestimmt und ihr verlobt, Gunther und Hagen dem S. verschwägert und durch Blutsbrüderschaft verbunden. Die Ausgangspunkte der Entwicklung sind gegeben. Aber noch ruhen gleichsam die Massen; noch fehlt die Möglichkeit der Schuld; denn als Sigfrid die Braut vergisst und Gunthers Schwester zur Frau nimmt, erliegt er einem Zaubermittel. Da bringt ein Zufall die Verwicklung: Gunther erfährt von Br. und will sie mit Sigfrids Hilfe als Weib erwerben. Nun vollzieht sich in rascher Folge das Geschick an S. wie an Br. S., den das Schicksal der Walküre zum Mann bestimmt hatte, der sich ihr als den angekündigten Freier erwiesen hatte, indem er die Waberlohe durchschritt, der sich ihr trotz ihrer Warnung eidlich verlobt hatte, gibt sie preis und erwirbt sie durch Trug für einen andern. Er muss untergehen, weil er am Heiligsten, dem Eide, gefrevelt hat. Aber auch Br., die durch ihren Eid vor Odin das Schicksal über sich heraufbeschworen hat, muss der Rache des ewigen Waltens anheim fallen, sobald sie dem ihr gewordenen Spruche untreu wird. So liegt zugleich die Entwicklung der Handlung in dem Charakter der Hauptpersonen begründet: Br. ein Weib von echt walkürenhafter Wildheit, eigenwillig gegenüber ihrem Gebieter, trotzig noch, als sie bestraft wird, und selbst als Gemahlin Gunthers von wilder Eigenmächtigkeit des Willens; S. das Idealbild eines germanischen Helden, durch Abstammung, Körperkraft und Schönheit ebenso ausgezeichnet wie durch Mut und edle Menschlichkeit: beide müssen untergehn, als sie infolge ihrer Eigenart in Widerstreit mit dem Schicksal geraten, das über allen thront, die Menschen zusammenführt und sie schuldig werden lässt, um sie dann der Pein zu überlassen.

So lehrt uns schon der Aufbau der Sage das Verhältnis Sigfrids zur Br. richtig beurteilen: Die in der Sage gegebene Entwicklung der Handlung ist nur möglich, wenn S. der Br. nicht mehr fremd war, als er sie für Gunther erwarb.

§ 4. Noch ist aber der Beweis zu erbringen, dass die Gemahlin Gunthers, Sigfrids einstige Verlobte, früher Walküre war. Die einzige Dichtung, die ausführlich und mit deutlichen Worten von einer Begegnung

Sigfrids mit der Walküre spricht, ist das eddische Lied von der Sigrdifa: *Sigrdrifumǫ́l* (*Sigr.*). Der Inhalt ist kurz folgender: Auf dem Ritt gen Süden nach dem Frankenlande, also vor dem Besuch bei den Gjukungen, kommt S. zum Hindarfjall. Auf dem Berge sieht er helles Licht wie von einem Feuer. Als er näher kommt, findet er eine Schildburg, in ihr in voller Rüstung einen Schlafenden. Er löst ihm den Helm und erkennt, dass es ein Weib ist. Mit dem Schwerte schneidet er den Panzer auf, der wie ans Fleisch angewachsen festsitzt, und zieht ihn ab. Da erwacht das Weib. (Soweit die Prosa.) Sie blickt S. an und fragt nach seinem Namen. Er nennt sich S., Sigmunds Erben (Str. 1). Da preist sie den Tag, die Götter des Lichts und die Erde (Str. 3 und 4, die nach gemeiner Auffassung hinter Str. 1 gehören). Dann erzählt sie, wie Odin sie wegen ihres Ungehorsams als Schlachtenjungfrau, weil sie einem jungen Recken gegen einen alten wider des Gottes Willen Sieg verliehen, in Schlaf versenkt habe mit der Bestimmung, dass sie hinfort nicht mehr Schildmaid sein, sondern sich vermählen solle. Sie aber habe darauf das Gelübde getan, dass sie nur dem Manne folgen werde, der sich nicht fürchten könne (Str. 2 u. Prosa vor Str. 3). Dann lehrt sie ihn auf seine Bitte, da er sie als weise Walküre erkannt hat, Runenzauber und Weltweisheit. Besiegt von ihrer Schönheit und Klugheit erklärt S. sie als sein Weib besitzen zu wollen. Sie weist darauf hin, dass ihrem Bunde Unheil entspriessen werde, und stellt ihm die Wahl zwischen „Schweigen und Sprechen"; alles Unheil sei vorherbestimmt! S. wählt ein kurzes Glück an ihrer Seite, auch im Anblick des drohenden Todes (Str. 20/21).

Was für unsere Frage von Belang ist, lässt sich mit wenigen Worten zusammenfassen. S. trifft vor dem Besuche an Gjukis Hofe abgeschieden von der Welt eine Walküre, die er vom Schlafe erweckt. Sie erkennt in ihm den ihr vom Schicksal bestimmten Freier, und er verlobt sich mit ihr eidlich trotz der Ankündigung des diesem Bunde entspringenden Unheils. Damit ist das Thema des Dramas angeschlagen. Durch Sigurds vom Schicksal bestimmte Verbindung mit einer Walküre wird Unheil entstehen. Es wäre widersinnig, wenn die in diesem Thema enthaltenen Motive in der weiteren Sage nicht verfolgt wären, wenn die Walküre ganz aus der Handlung ausschiede, wenn die Schicksalsbestimmung, dass S. und die Walküre zusammengehören, wirkungslos sich erwiese, wenn Sigurds Eidschwur, die Walküre zur Gemahlin nehmen zu wollen, ohne Folgen bliebe. Die Walküre, das Schicksal, Sigurds Eid müssen im ferneren Leben des Helden eine Rolle spielen. Es fragt sich nur,

ob es uns möglich ist, ihre Wirkung in der uns erhaltenen Sage zu verfolgen. Dabei ist aber von vornherein zu bedenken, dass die Sage wohl ursprünglich in sich geschlossen war, die sie heute enthaltenden Quellen aber als Einzeldichtungen entstanden, ohne straffe Beziehung auf das Grundthema und zu einander, als Ausführungen einzelner Punkte der Tragödie, von verschiedenen Dichtern, zu verschiedener Zeit. — Was *Sigr.* uns bietet, ist die Exposition des grossen Dramas, dessen weitere Akte in den übrigen Quellen enthalten sind.

Es wird also meine nächste Aufgabe sein, zu zeigen, wie die in *Sigr.* gegebenen Motive versteckt oder sichtbar in allen anderen Liedern, die von Sigfrid und Brünhilde handeln, wirksam sind.

§ 5. Die Schwierigkeit, aus unsern Quellen ein klares Bild von dem ursprünglichen Verhältnis zwischen S. und Br. zu gewinnen, liegt namentlich darin, dass die einzelnen Dichtungen verschiedene Schichten der Sage darstellen, z. T. auch innerhalb der einzelnen Lieder spätere Hände jüngere Erkenntnisse angebracht haben. Es ist daher strengste Kritik bei der Prüfung jeder einzelnen Quelle vonnöten. Ich verzichte darauf, einzelne Angaben der Edda oder Vǫlsungasaga mit denen des Nibelungenliedes auf eine Stufe zu stellen, oder die Thiđrekssaga mit dem Sigfridslied z. B. zusammenzuhalten. Jede Quelle muss als eine für sich bestehende Dichtung betrachtet werden: der Aufbau des Gedankeninhaltes ist festzustellen, durchscheinende künstlerische Absichten des Dichters sind zu verfolgen und Widersprüche möglichst aus der Dichtung selbst zu beurteilen. Nur so lässt sich herausbringen, was dem Dichter vorgeschwebt hat, was er gesagt hat und was er hat sagen wollen.

Eins erleichtert uns jedoch die Kritik. In der für unsere Frage wichtigsten Quelle, den Liedern der Edda, tritt Br. uns in doppelter Gestalt entgegen.

1. Br. ist Walküre, vaterlose Schlachtenjungfrau Odins.

2. Br. ist die Fürstentochter, d. h. König Budlis Tochter, die Schwester des Budlierben Atli.

Beide Vorstellungen laufen durch einander, jedoch nicht so, dass sie nicht von einander geschieden werden könnten. Jeder Typus der Brünhilde, die Walküre wie die Fürstentochter, ist mit bestimmten Attributen ausgestattet, die nur für diesen betreffenden Typus zweckvoll sind. Das Charakteristikum der Walküre Br. ist zunächst, wie ihr Name andeutet, kriegerisches Wesen und Waffen. Daher erscheint sie in Helm und Panzer; als Schildmaid Odins verleiht sie den Kämpfenden Sieg und Tod und hat

sich durch eigenmächtiges Handeln in diesem Wirkungskreise jene Strafe zugezogen: die Bannung auf einsamer, flammenumloderter Felsenhöhe. Auch höhere Geistesgaben sind ihr als Walküre eigen: überirdisches Wissen und Kenntnis der Zukunft. — Die Fürstentochter dagegen beweist ihre Abstammung durch das Kennzeichen der Fürsten: Macht über Land und Leute, Reichtum und Pracht ihrer Umgebung. Je nach der stärkern Betonung, die die Dichter bald auf dieses, bald auf jenes Attribut Brünhildes legen, ist es uns möglich, zunächst die Auffassung des jeweiligen letzten Dichters eines Liedes festzustellen. Auch nach dieser Richtung hin sind die Quellen zu prüfen.

§ 6. Drei Gruppen von Quellen sind bekanntlich zu unterscheiden: 1. nordische Dichtungen: die betreffenden Stücke der Liederedda, der Snorra-Edda und der Vǫlsungasaga nebst Nornagestþáttr., 2. die niederdeutsche Überlieferung, wie sie in der altnorwegischen Thiðrekssaga vorliegt; 3. die oberdeutschen Berichte, deren Hauptvertreter das Nibelungenlied ist.

I. Die nordische Überlieferung.

a) Die Liederedda.

§ 7. Von den siebzehn Liedern, die der Nibelungensage gewidmet sind, scheiden ausser dem schon behandelten *Sigr.* aus: *frá dauða Sinfjǫtla* Sinfjötlis Tod *(Sinfj).*; *Guþrúnarkviþa en þriþja,* das dritte Lied von Gudrun (*Guþr. III.*); *Atlakviþa,* das Lied von Atli *(Atlkv.)*; *Atlamǫ́l en groenlenzku,* das grönländische Lied von Atli *(Atlm.)*: *Guþrúnarhvǫt,* Gudruns Aufreizung *(Guþrhv.)*; *Hamþismǫ́l,* das Lied von Hamdir (*Hamþ.*). Sie erwähnen Br. überhaupt nicht. Auch *Reginsmǫl,* das Lied von Regin (*Reg.*) ist für unsere Frage belanglos; es spricht in Str. 8 nur ganz allgemein vom Streite der Verwandten um ein Weib. Es bleiben noch neun Lieder: *Grípisspǫ́,* die Weissagung des Grípir *(Gríp.)*; *Fáfmismǫl,* das Lied von Fáfnir *(Fáf.)*; *Brot af Sigurþarkviþu,* Bruchstück eines Sigurdsliedes *(Brot.)*; *Guþrúnarkvida in fyrsta,* das erste Lied von Gudrun *(Guþr. I.)*; *Sigurþarkviþa en skamma,* das kurze Sigurdslied *(Sigkv sk.)*; *Helreiþ Brynhildar,* Brünhildes Todesfahrt *(Helr.)*; *Dráp Niflunga,* der Untergang der Niflunge *(Dráp)*; *Guþrúnarkviþa ǫnnur,* das zweite Lied von Gudrun *(Guþr. II.)*; *Oddrúnagrátr,* Oddruns Klage *(Oddr).* Von diesem enthalten drei nur kurze Bemerkungen über Brünhildes Herkunft. 1. *Dráp:* Br. wird als Schwester Atlis genannt; Atli misst den Gjukungen die Schuld an Brynhilds Tode zu. 2. *Guþr. II:*

Br. ist nach Str. 27 u. 28 Budlis Tochter, Atlis Schwester. — Als Motiv zur Ermordung Sigurds nennen Str. 2 u. 3 den Neid der Gjukunge auf die Überlegenheit Sigurds. 3. *Guþr. I*: Auch dieses Lied enthält wenig Greifbares. Br. erscheint als Budlis Tochter (Str. 23, 25, 27) und Atlis Schwester (Str. 25). Von Wert sind sonst noch die Angaben, dass S. für Gunnar um Br. warb (Str. 22), dass Gunnars Motiv zur Ermordung Sigurds der Wunsch war, Sigurds Schatz zu besitzen (Str. 21), und dass Br. sich den Tod gab, da sie S. nicht überleben wollte (Prosa). Nur eine Stelle weist vielleicht auf Brünhilds früheres Walkürentum hin. Str. 24, 5/12 heisst es von ihr: „Immer warst du das Unheil der Fürsten, die, vom Schicksal geschaffen, Schaden zu stiften, der Könige sieben in Kummer versenkte und vielen Frauen die Freude nahm.“ Mag die Zahlangabe: sieben auch formelhaft sein und mögen die letzten Worte sich aus der Angabe der Prosa vor dem Liede erklären, dass viele Frauen und Männer Gudrun zu trösten suchten, so bleiben mir immer noch auffällig die Worte: „immer warst du das Unheil der Fürsten, die, vom Schicksal geschaffen, Schaden zu stiften . . . . .“. Sollte das nicht eine Anspielung auf das männermordende Handwerk der Walküre sein? Nach Str. 25 freilich versteht Br. in ihrer Rechtfertigung unter dem von ihr gestifteten Unheil nur Sigurds Tod, für den sie die letzte Schuld Atli zuschiebt. Inwiefern diesem, erfahren wir nicht. Möglich ist, dass unser Dichter *Sigkv. sk.* Str. 37 kannte (s. u. § 11). Unentschieden bleibt, was Str. 26 bedeutet, dass Br. in der Halle ihres Bruders den Drachentöter S. gesehen habe. Meint Br. damit einen Besuch Sigurds bei ihr in früherer Zeit oder als sie für Gunnar erworben wurde? Mir scheinen diese Angaben zu undeutlich, um sie verwerten zu können. — Diesen drei Liedern ist mit den noch bleibenden gemeinsam, dass Br. als Tochter Budlis, als Schwester Atlis aufgefasst ist. Aber während sie sich auf diese Angaben beschränken, enthalten die andern betreffs Brünhildes auch Mitteilungen, die eine genauere Prüfung verlangen. Ich nehme diese in der Reihenfolge vor, wie die Lieder überliefert sind.

§ 8. **Gríp:** Über *Gríp.* urteilt Mogk, *Grdr. g. Ph.* ², II, 628: „Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Dichter des *Gríp.* ein elender Stümper gewesen ist. Er beherrscht zwar die alte Form der Dichtung, hat aber seinen Stoff, in den er gar nicht versucht hat tiefer einzudringen, so ungeschickt als möglich behandelt.“ Für ganz so poetisch wertlos möchte ich das Gedicht nun nicht halten, und sagengeschichtlich verdient es alles Interesse, weniger wegen seiner positiven Angaben denn als Beispiel, wie ein Dichter, der verschiedene Versionen derselben Sage kannte, bei ihrer Kombinierung verfuhr. Dem Dichter von Gríp. war bekannt, dass

Br. die Tochter Budlis war; er hatte aber auch gehört, dass S. vor seinem Besuche bei den Gjukungen mit einer Walküre zusammengetroffen war. Beide Angaben bemüht er sich deutlich zu kombinieren, ohne dass es ihm gelungen wäre, zur Klarheit des Ausdrucks und auch wohl der Anschauung zu gelangen. Trotzdem ist es kein völlig konfuses Werk. — S. gelangt zu Grípir, dem Bruder seiner Mutter, und dieser prophezeit ihm seine Schicksale. Nach dem Drachenkampf und der Horterwerbung wird S. zu Gjuki kommen (Str. 11—14). Genaueres über diesen Besuch bei Gjuki wird nicht angegeben, dagegen später in anderem Zusammenhang nochmals von Sigurds Zusammentreffen mit den Gjukungen gehandelt (Str. 33 ffg.). Das scheint ein Widerspruch, den man aus *Fáf.* Str. 40 ffg. erklärt. Weil dort berichtet wird, S. habe sich nach dem Drachenkampfe gleich zu Gjuki begeben, dann erst sei er zum Hindarfjall gelangt, nimmt man an, dass der Dichter dieses Lied kannte. In *Fáf.* nun ist die Überlieferung betreffs der Strophenfolge nicht in Ordnung (s. § 9) und so muss man auch weiter schliessen, dass dem Dichter von *Gríp* schon der verwirrte Text von *Fáf.* vorgelegen habe. Wahrscheinlich ist mir diese Konstruktion nicht. Wenn ich auch nicht bestreiten will, dass der Dichter von *Gríp* andere Lieder der Edda gekannt hat, so halte ich ihn doch nicht für so konfus, dass er diesen auf der Hand liegenden Widerspruch nicht gleich gemerkt hätte. Widersprüche enthält *Gríp.* allerdings; diese aber betreffen die Person der Br., wo der Dichter zu kombinieren suchte. Aber hier liegt die Sache anders. Grípir nennt nach Erlegung Fáfnirs gleich den Ritt zu Gjuki, weil er geflissentlich die dunkeln Seiten in Sigurds Schicksalsbuch überschlagen will — die Begegnungen mit Br. sind Sigurds Verderben —; ebenso wie er am Ende des Berichtes über die Erwerbung der Walküre (Str. 17) abbrechen will mit dem Wunsche: „Sei glücklich, Herrscher"; und nach Str. 19, wo er S. frohe Gastfreundschaft bei Heimir angekündigt hat, weitere Auskunft verweigert, bis S. durch die Absicht, zu scheiden, ihn zum Reden zwingt. Nachdem ihm aber dies gelungen ist, stellt ihn Grípir auch gleich vor die ganze Schwere seiner Prophezeiung durch die Worte: „ich kenne den Tag, der den Tod dir bringt" (Str. 25, 7/8). Und nun beginnt der Bericht über Br. — Es ist also m. E. in dem Aufbau des Liedes begründet, dass in Str. 13 gleich nach dem Drachenkampf der Besuch bei Gjuki erwähnt wird, und die Verwirrung ist nur scheinbar. Dem widersprechen könnte nur Str. 14, 5/8: S. fragt, wie sich sein Leben gestalten werde, nachdem er mit den

Gjukungen zusammengetroffen, und Grípir berichtet dann in Str. 15—17 von der Erweckung der Walküre. Es ist aber durchaus berechtigt, dass S., der den Zusammenhang zunächst nicht kennt, die Reihenfolge seiner Taten so annimmt, wie sie Grípir ihm vorführt. Grípir aber wird nur durch Sigurds erneute Frage veranlasst, die Tat Sigurds zu prophezeien, die (nach des Dichters Idee) noch am ehesten genannt werden durfte. — Ich sehe also in der Erwähnung von Sigurds Besuch bei den Gjukungen schon an dieser Stelle keine besondere Sagenform, sondern halte sie für begründet durch den Aufbau des Liedes. — Es folgt Str. 15—17 die Prophezeiung über die Erweckung der Walküre, der sich S. verlobt. Dass eine Walküre gemeint ist, zeigen deutlich ihre Attribute: im Harnisch leuchtend (Str. 15, 3. 7; 16, 1); sie besitzt übermenschliches Wissen: sie lehrt ihn Runen, die sämtliche Menschen besitzen möchten, fremder Völker Sprachen und die Gabe der Heilkunst (Str. 17). Diese Walküre schläft auf dem Felsen (Str. 15, 1). Die Veranlassung ihres Schlafes ist nur angedeutet in Str. 15, 4 durch die Worte: „nach Helgis Tode": mit Helgi ist wahrscheinlich der Hjalmgunnar aus *Sigr. Pros.* nach Str. 2 und *Helr. Str.* 8, 3 gemeint. Es ist also anzunehmen, dass dem Dichter von *Gríp* mit diesen beiden Liedern, oder wenigstens dem ersten, bekannt war, dass Odin die Walküre zur Strafe für ihren Ungehorsam als Schlachtenjungfrau in den Schlaf versenkte. Demnach ist Str. 15 bis 17 durchaus von der Vorstellung beherrscht, dass die Verlobte Sigurds Walküre war. Trotzdem nennt sie der Dichter in Str. 15, 2: „des Fürsten Tochter". Dass die Walküre eines Fürsten Tochter gewesen, wird sonst nicht gesagt; wohl wird Br., Budlis Tochter, so genannt. Der Dichter kombiniert also die beiden Versionen von Br. der Walküre und Br. Budlis Tochter. Einen Beweis, dass ihm demnach eine Sagenform vorschwebte, nach der S. die von den meisten Liedern als Budlis Tochter bezeichnete Gemahlin Gunnars vor ihrer Erwerbung für diesen kennen gelernt hatte, möchte ich darin noch nicht sehen, da die Quelle für diese Strophen *Sigr.* gewesen sein kann und durch falsche Verflechtung der dort erzählten, aber ursprünglich nicht zur Sage gehörigen Begegnung Sigurds mit der Walküre der Irrtum entstanden sein könnte. Trotzdem bleibt diese Vorstellung in den nächsten Strophen: 19 u. 27 ffg. S. gelangt zu Heimir (Str. 19) und findet dort Br., Budlis Tochter, Heimirs Pflegekind, mit der er sich verlobt (Str. 27—31). Als Fürstentochter ist sie bezeichnet in Str. 27, 5; 30, 8. Dass Heimir ihr Pfleger war, wiederholt nach Str. 27, 8 noch Str. 31, 8. Der Dichter fasst sie offenbar als eine andere Person als die Walküre

a u f; daher in Str. 28 Sigurds Frage, was ihn, der ja der Verlobte der Walküre ist, die Königstochter kümmere. Trotzdem bricht eine Andeutung des ursprünglichen Sachverhaltes durch: Str. 27, 7 heisst sie „die Hartgesinnte". Rechten Sinn gibt die Bezeichnung nur als Attribut der Walküre, der weibliches Wesen fremd ist. Also wieder nehmen wir das Bestreben des Dichters wahr, zwei Versionen zu verknüpfen: Br. war dem Dichter die Fürstentochter; aber er kannte die andere Form, nach der sie Walküre gewesen: so gibt er jener ein Attribut, das nur dieser zukommt, und in derselben Richtung bewegt sich dann auch in Str. 28 Sigurds Frage. Sie ist nicht nur für den Dichter ein äusserliches Mittel, eine bequeme Anknüpfung für Grípirs weiteren Bericht über die Bedeutung dieser Jungfrau für S. zu haben, sondern erklärt sich aus Str. 15—17, wo von Sigurds Verlobung mit der Walküre gehandelt war. — In den folgenden Strophen ist nun vor allem an Sigurds Liebe zu Br. und seiner eidlichen Verlobung mit der spätern Gemahlin Gunnars festgehalten: Str. 29, 30, 31, 32, 36, 46. Auch der weitere Verlauf der Geschichte findet sich wieder: S. vergisst am Hofe Gjukis, durch Grimhild, Gunnars Mutter, betört, die Braut, verschwägert sich durch Verlobung mit Gudrun und Blutsbrüderschaft mit den Gjukungen, erwirbt auf Bitten Grimhilds — wie diese von Br. Kenntnis hat, und wie sich S. trotz des Vergessenheitstrankes ihrer wieder erinnert, davon sagt weder *Gríp.* noch irgend eine andere Quelle etwas; jedenfalls aber setzen die Strophen voraus, dass S. die spätere Gemahlin Gunnars von früher her kannte — für Gunnar durch Gestaltentausch Br., mit der er drei Nächte lang keusches Beilager hält. Nach der gemeinsamen Hochzeit erfährt Br., die kein Glück an Gunnars Seite gefunden hat, den Trug. Sie zeiht vor Gunnar fälschlich S. des Treubruches; S. fällt dem gekränkten Stolze Brynhilds zum Opfer (Str. 31—51). — Bemerkenswert ist, dass nur *Gríp.* von den eddischen Liedern vom Gestaltentausch bei Brynhilds Erwerbung spricht (Str. 37—39 u. 43), und dass gleichfalls nur hier die Vermählung Sigurds mit Gudrun nach der Erwerbung der Br. angesetzt wird (Str. 43). Vielleicht war sie ursprünglich der Lohn für Sigfrids Mühe bei Brünhildes Erwerbung.

§ 9. **Fáf:** Namen wir in *Gríp.* das Bestreben eines Dichters wahr, verschiedene Versionen mit einander zu verbinden, so enthält *Fáf.* deutlich die Angabe, dass S. vor dem Besuche bei den Gjukungen die Walküre traf, die bestimmt war, in

seinem Leben eine Rolle zu spielen (Str. 40—44). Die Überlieferung ist nicht in Ordnung.

S. hat Fáfnir und auf den Rat der Vögel auch Regin getötet und Fáfnirs Herz verzehrt. Da hört er wieder über sich das Gespräch der Spechtmeisen. Mit der Aufforderung, als Held dem Schicksal mutig ins Auge zu schauen, beginnt das Gespräch (Str. 40). Man erwartet nun doch die Angabe, worin die furchtbare Zukunft besteht. Es heisst weiter (Str. 40): „ich weiss eine Maid, eine wunderholde, umwunden mit Gold, ich wünsche sie dir". Die Maid kann nicht Gudrun sein. Denn wenn ihm das gewünscht wird, was er wirklich erreicht, worin sollte da das Furchtbare, Gefahrbringende und das Unheil bestehen, das die Vögel gern von ihm abgewendet sähen. Es ist Br., deren Besitz ihm die Vögel als etwas wünschenswertes gönnen möchten, das Schicksal aber verweigert! Das ist die Zukunft, vor der er bangen könnte. Von Br. handeln auch die folgenden Strophen, nur ist an Str. 40 gleich Str. 43 anzuschliessen. Diese Maid ist eine Schlachtenjungfrau, die auf Odins Geheiss von flammender Lohe umgeben auf dem Felsen schläft, weil sie andere fällte, als der Gott bestimmt hatte (Str. 43). Sie wird S. schauen und vom Schlafe erwecken, wie das Schicksal es bestimmt hat (Str. 44). Nun erst folgt Str. 41: Erwürbe er sie, so wäre er so glücklich, wie die Vögel es ihm gönnen! Aber das Schicksal weist den Wanderer andere Pfade: S. gelangt zu Gjuki, dessen Tochter er erwirbt. — Dafür, dass Br. die in Str. 40 S. gewünschte Maid ist, spricht auch der Ausdruck: „umwunden mit Gold" (Str. 40, 7). Das ist nicht eine Anspielung auf Gudruns Reichtum, der begehrenswert erscheinen könnte. Von Gudrun haben die Spechtmeisen eine so hohe Meinung nicht; sie kann der Held mit Silber erkaufen, durch Dienste, die so hoch nicht anzuschlagen sind, wie ja das Silber dem Golde an Wert nachsteht, vgl. *Guþr.* II, Str. 2, 7: S. überragt die Gjukunge, wie das Gold das graue Silber. Jener Ausdruck bezieht sich auf die Goldbrünne, den leuchtenden Panzer, der der Walküre eigen ist. — Str. 42 halte ich für interpoliert. Einmal sind die Worte in Str. 42, 3/4: „Rings von leuchtender Lohe umgeben" derselbe Gedanke wie Str. 43, 3/4: „und lodernd umspielt sie der Lindenverderber". Dann zeugt auch die Vorstellung, die der Verfasser von Brynhilds Wohnsitz hat, von späterer Hand: Auf dem Hindarfjall — den Namen mochte der Interpolator aus *Sigr.* kennen — steht eine Halle, ein Saal, den geschickte Männer aus Gold geschaffen. Das ist nicht die grossartige Öde, in die Odin die Widerspenstige gebannt hat, die Schildburg auf dem Felsen, die *Sigr. Pros.* vor Str. 1 und *Helr.*, Str. 9 u. 10, er-

wähnen. Ein Interpolator, der die andern Berichte über die Wohnung Brünhildes, der Tochter Budlis, kannte, der von ihrer Macht, ihrem fürstlichen Reichtum, kurz ihrem Golde gehört oder gelesen hatte, sucht seine Kenntnisse anzubringen und setzt in die Waberlohe einen kunstvoll gefügten, fürstlichen Palast. — Ist diese Auffassung der Strophen richtig, so enthält *Fáf.* an entscheidender Stelle einen Hinweis auf die Begegnung Sigfrids mit der Walküre vor seinem Besuche bei den Gjukungen[1]).

§ 10. **Brot:** Der Anfang des Liedes ist verloren; es setzt bei den Vorbereitungen zur Ermordung Sigurds ein. Hǫgni fragt, durch welches Verbrechen S. den Tod verdient habe, und Gunnar erwidert, dass er ihn da betrogen, wo er die heiligen Eide am treuesten hätte halten müssen (Str. 1 u. 2). Dass mit Sigurds Schwüren seine Verpflichtung, Br. bei ihrer Erwerbung für Gunnar nicht zu berühren, gemeint ist, zeigen Str. 19 und 20: Br. erklärt nach Sigurds Ermordung, dass dieser nach dem Ritt zur Erwerbung der Br. für Gunnar die Eide gehalten habe, indem er das Schwert in des Lagers Mitte legte. Sie behauptet also keusches Beilager von ihr und S., und aus diesem Bewusstsein heraus kann sie Gunnar und Hǫgni, die mit S. sich durch Blutsbrüderschaft verbunden haben (Str. 17, 1/4), eidvergesen (Str. 16, 12 u. 17, 1/4) und undankbar (Str. 17, 5/6) schelten, und ebenso nennt der nach Sigurds Ermordung den Untergang der Gjukunge durch Atli prophezeiende Rabe diese meineidig (Str. 5, 7/8). Trotzdem hat sie durch die Behauptung, S. habe jene Eide gebrochen (nach Str. 2 vorauszusetzen) den Tod Sigurds geraten, wie Hǫgni vor Gunnar erklärt (Str. 3, 1/4). Als Grund dafür vermutet Hǫgni nicht nur Eifersucht Brynhilds auf Gudrun, sondern auch Abscheu vor Gunnar (Str. 3, 7/8). Dass dieser Widerwille gegen den Gatten aber auf betrogener Liebe zu S. beruht, zeigt Str. 10, 1/4: Br. lacht ein einziges Mal aus innerstem Herzen auf, dass die Burg erdröhnt, als sie Sigurds Tod erfährt: Der Verräter hat seinen verdienten Lohn gefunden. Aber die Liebe bleibt. Denn wenn auch Br. zunächst (Str. 8, 9 u. 10) vor der Welt den Tod Sigurds dadurch für gerechtfertigt erklärt, dass nun Sigurds Herrschgelüste ein Ende hätten, so beklagt sie bald darauf in wütendem Schmerze die blutige Tat (Str. 14 u. 15) und wünscht den Mördern Vernichtung ihres ganzen Geschlechtes (Str. 17). Dieser plötzliche Umschwung in der

1) Ich möchte nicht unterlassen zu bemerken, dass diese Auffassung seit mehreren Jahren bei mir feststeht, und ich freue mich ihre Bestätigung betreffs der Stellung v. Str. 41 jetzt bei Mogk. *Grdr. g. Ph.*² II, 631,32 gefunden zu haben. Bezüglich der Strophe 42 denke ich anders als Mogk. Es kann aber nach dem oben gesagten wohl keinem Zweifel unterliegen, dass Str. 42 ein Zusatz von späterer Hand ist.

Stimmung Brynhilds, der dem Dichter selbst rätselhaft gewesen zu sein scheint, vgl. Str. 15: als Br. Sigurds Tod beklagt, da staunten alle, „keiner begriff der Königin Sinn, die das beweinte in wütendem Schmerz, was sie lachenden Munds verlangt von den Helden", kann nur in betrogener Liebe zu S. begründet sein, deren Vorgeschichte vor der Erwerbung Brynhilds für Gunnar liegen muss. Die Annahme einer Begegnung Sigurds mit Br. vor diesem letzten Ereignis ist damit unabweisbar. Der Dichter spricht freilich nicht davon; er kennt Brynhilds Walkürentum nicht, sondern nennt sie Budlis Tochter, die edelgeborene (Str. 8, 2; 14, 2, 3). Aber er steht unbewusst in der Komposition seines Liedes unter dem Banne jener Sagenform: Seine Br. spricht und handelt so, dass nur die Annahme einer früheren Begegnung Brynhilds mit S. ihre Worte und Werke erklärt. Ein Mangel der Darstellung ist es, dass für ihr sonderbares Gebaren keine rechte Motivierung gegeben wird. Um so mehr zeugt unser Lied mit seinen psychologischen Konzessionen an nicht Erzähltes für die alte Sage.

§ 11. **Sigkv. sk:** Seinen Titel, das kurze Sigfridlied, hat das Lied in keiner Weise verdient. Denn erstens ist es nächst *Atlm.* das längste der Sammlung der Heldenlieder, wenn man nicht mit Müllenhoff durch Annahme umfangreicher Interpolationen den in der Handschrift überlieferten Titel retten will. Zweitens handelt es weniger von S. als von Brünhildes Harm. S. steht im Mittelpunkt der Darstellung nur in Str. 1—4, die die Einleitung, die Vorgeschichte zu dem in den folgenden Strophen entwickelten Brünhilde-Drama geben.

In knappen Zügen, wie es der orientierenden Einleitung zukommt, wird in diesen Strophen berichtet, wie S. nach dem Drachenkampfe zu den Gjukungen kommt und mit Gunnar und Hǫgni Blutsbrüderschaft schliesst. Gudrun wird ihm zur Frau angeboten. Ob Vermählung oder nur Verlobung stattfand, sagt der Dichter nicht; doch ist aus Str. 41, 3/4, wo Br. es widerlich nennt, dass sie einer andern Mann (Sigurd) in die Arme geschlossen, zu folgern, dass der Dichter das Bündnis der Gjukunge mit S. gleich durch dessen Verheiratung mit Gudrun bekräftigt dachte. Wir haben also eine andere Version als in *Grip* Str. 43, 1/4 vor uns. Dann folgt die Erwerbung Brynhilds durch Sigurds Hilfe: keusches Beilager.

Von nun an beschäftigt sich die Dichtung vor allem mit Br. Seit dieser Zeit beginnt Brynhilds Harm. Vorher war ihr jedes Leid fremd; sie drückte weder eigne Schuld, noch hatte sie Grund, einen andern zu be-

schuldigen[1]). Jetzt lernt sie Kränkung und Kummer kennen durch die Gjukunge. Was damit gemeint ist, sagen Str. 34 ffg. Einst lebte sie frei in ihres Bruders (Atli) Burg im Besitze eigenen Reichtums. Über ihren Reichtum vgl. Str. 10, 5; 15, 7/8; 34, 7; 36, 5; 46, 4; 49; 67; 70. Da erscheinen die Gjukunge und S. vor ihrer Burg (Str. 35). Im folgenden stimmt die Überlieferung nicht ganz. Ich sehe Str. 36—38 nicht als Interpolation an; sie enthalten keine dem übrigen Gedicht widersprechende Sagenform, sondern stellen eine mit den übrigen Strophen wohl verträgliche weitere Ausspinnung der Sage durch einen Dichter dar, wenn man Str. 39 hinter Str. 38 lässt. Str. 36 schliesst sich inhaltlich gut an Str. 35 an: Nachdem die Gjukunge und S. vor Atlis u. Brynhilds Burg angelangt sind, weigert sich Br. anfangs, einen von ihnen zum Manne zu nehmen. Atli droht ihr mit Enterbung, vermutlich weil er einsieht, dass er den Gjukungen nicht gewachsen ist. Dass diese Version vorhanden war, beweist *Oddr.* Str. 17 (s. § 13). Lange zweifelt Br., ob sie nicht nach Walkürenart in der Brünne die Männer im Kampfe bestehen soll. Endlich gibt sie dem Bruder nach; denn sie lockt das Gold des Fáfnirtöters. Wieder ist zu vermuten, dass Atli ihr nicht Gunnar, sondern S. als Freier bezeichnet hatte. Ihm verlobt sie sich, (Str. 39) und wird vom Volke als seine Gattin begrüsst (Str. 68, 7/8). Wie die Sage es motiviert hat, dass sie trotzdem Gunnar heiratet, ist nicht klar. Von einem Trug durch Gestaltentausch ist im ganzen Gedicht nicht die Rede. Dass sie S. kannte, nicht etwa ihn für Gunnar hielt, sagen Str. 38 und vor allem 39 deutlich genug. Doch wird sie von S. als Jungfrau Gunnar übergeben (Str. 4; 28 u. 68). Und damit beginnt ihr Leid. Denn nur S. hat sie geliebt: Str. 40, 1 u. 28, 1/2. Daher folgt sie auch ihm im Tode nach und wünscht mit ihm auf einem Scheiterhaufen verbrannt zu werden: Str. 47, 5 u. 48 u. 65 ffg.

Die Vorstellung, die der Dichter von Brünhildes Herkunft hat, ist die den eddischen Dichtern übliche: Sie ist Budlis Tochter, Atlis Schwester: Str. 15, 3; 30, 2; 32, 4/5; 33/34; 36; 37, 6; 40, 5/8; 70. Aber deutlich scheint noch ihr ursprüngliches Walkürentum durch: Ihr Sinn steht auf Werke, die der Walküre eigen sind: Sie will keinem als Gatten folgen (Str. 35, 2); der Männerkampf ist ihr nicht unbekannt (Str. 37); sie legt vor ihrem Tode die Goldbrünne an (Str. 47, 5). Auch die ganze Art, wie sie

1) Anders kann ich Str. 5,6 nicht auffassen, denn dass sie durch Gestaltentausch betrogen und im Glauben, Gunnar habe sie erworben, den wahren Sachverhalt erfahren, davon ist im Gedicht mit keinem Wort die Rede, vgl. Str. 39 u. 36.

Sigurds Ermordung von Gunnar verlangt und erreicht (Str. 10/12) zeigt noch eine Spur der trotzigen Eigenwilligkeit, mit der die Walküre Odin entgegentrat. Auch die zweifache Begegnung mit S. blickt noch durch: Der von den Gjukungen bedrängte Atli weiss die Schwester zum Vergleich zu bewegen (Str. 38); aber ausdrücklich hebt sie hervor, dass sie nicht einer der Gjukunge reizte, sondern das zauberische Gold des Fáfnirtöters (Str. 38), der die anderen trotz ihrer Königskrone weit überstrahlte (Str. 39, 5/10). Woher kannte sie diesen? Und wie kommt sie (Str. 40, 1/4) dazu zu sagen: „Nur einen Fürsten, nicht andere liebt' ich; denn Wankelmut war meinem Wesen fremd"? Das ist doch nur verständlich, wenn sie S. liebte. Will man dem Dichter nicht unterschieben, er wolle sagen, dass sie diesen in der kurzen Zeit der Belagerung von Atlis Burg durch die Gjukungen lieben gelernt habe, so bleibt nur die Möglichkeit, dass sie ihn schon kannte, bevor unter seiner Führung die Gjukunge vor ihrer Burg erschienen.

§ 12. **Helr:** Das Lied enthält neben *Sigr.* die ausführlichsten Mitteilungen über Brünhildes Walkürentum, ist aber inhaltlich eins der schwierigsten, weil es in seinem jetzigen Zustand unmöglich alt sein kann. Es ist, wie mir scheint, stark überarbeitet worden von einem Manne, der möglichst viel Kenntnisse anbringen wollte. Das zeigt zur Genüge eine Inhaltsanalyse. In dem alten Kern von Strophen tritt Br. als Walküre auf, besonders Str. 6—10: „In Hlymdalir nannten sie die Helden alle die behelmte Hild" (Str. 7). Der Name, den ihr das charakteristische Kostüm gibt, deutet auf die Walküre. Dazu passen die Hlymdalir, „die Schall- oder Lärmtäler", als Arbeitsfeld der Walküre und die Umgebung, „die Helden alle," die Erwählten Odins, die sie ihm nach Walhall zuführt. — Da trotzte sie dem Gebote Odins und verlieh einem anderen Recken Sieg. Dafür versenkte der Gott sie in Schlaf und schloss sie in eine Schildburg ein (Str. 8 u. 9, 1/2). Str. 6 gehört nicht in dieses Gefüge. Die Erzählung, dass sie zwölf Winter alt, von dem kühnen Herrscher (Agnar, Audas Bruder nach *Helr.* Str. 8, 6 u. *Sigr. Pros.* hinter Str. 2) mit acht ihrer Genossinen des Schwanhemdes beraubt, dem Jüngling (Agnar) Eide schwur (dass sie ihn schirmen wolle, vgl. *Sigr. Pros.* nach Str. 2), gehört in dieser Form nicht zur Sage. Wohl sind die Namen Agnar und Auda echt mit Rücksicht auf *Sigr. Pros.* nach Str. 2. Aber die Erzählung, dass sie von Agnar beraubt, diesen schirmte, kann nicht ursprünglich sein. Ich glaube vielmehr, dass das Motiv des Raubes des Flügelkleides aus der Wielandsage entlehnt und hier in ursächlichen Zusammenhang mit der Beschirmung des Agnar gebracht wurde, vielleicht, weil die Sage über Brünhildes

Motiv zu dieser Tat nichts angab. Wenn sie dagegen von Agnar beraubt, also gezwungen, diesen schirmte, so konnte das den Zorn Odins so sehr nicht erregen. — Auch das folgende ist schwerlich in echter Gestalt überliefert: Str. 9, 5/8 nennt als den der Gebannten von Odin bestimmten Erwecker den, der sich nicht fürchten könne. Derselbe Hinweis auf den Erwecker begegnet Str. 10, 5/8, wo er als der Fáfnirtöter bezeichnet ist. Die Waberlohe, die zum Zauberschlaf der Gebannten gehört, wird erst in Str. 10, 1/4 erwähnt, während man sie hinter Str. 9, 4, der Beschreibung der Schildburg, erwartet. Str. 10, 1/2 ist die Schildburg als „Saal" gefasst, „der nach Süden sich wendet". Was bedeuten diese letzten Worte? Ist das eine Anspielung auf *Sigr. Pros.* vor Str. 1, wo berichtet wird, dass S. auf dem Ritt g e n S ü d e n zum Hindarfjall gelangte? Auch die Auffassung der Schildburg Brynhilds als „Saal" wirkt störend (s. §9). Ich glaube daher, dass in Str. 9 u. 10 eine Umarbeitung eines ältern Textes vorliegt. E i n e Strophe vielleicht berichtete von der Schildburg, der Waberlohe und dem Erwecker. Ein Bearbeiter hat weiteres Detail hineinbringen wollen und sah sich so in die Notwendigkeit versetzt, umzuarbeiten. Derselbe Bearbeiter vielleicht hat auch Str. 11 hinzugefügt: S., „des Goldes Spender", der Führer der Dänen" gelangt auf Gránis Rücken zu Brynhilds Wohnung, wo ihr Pflegevater (Heimir) als Fürst gebietet '(Str. 11). Dass hier eine Interpolation vorliegt, zeigt schon die Einführung des Pflegevaters. Auffällig ist auch die Bezeichnung Sigurds als Dänenfürst, die sonst die Sage nicht kennt. Aber *Sinfj.* erwähnt, dass Sigurds Vater, Sigmund, bevor er zum Frankenreich kam, in Dänemark lebte. Ist *Helr.* Str. 11, 7 vielleicht eine Anspielung darauf, d. h. S. als Sohn Sigmunds auch als Erbe des Dänenreiches gedacht? Endlich möchte ich darauf aufmerksam machen, dass *Helr.* Str. 11, 1/2: „dorthin trug Gráni des Goldes Spender" derselbe Ausdruck ist wie *Sigkv. sk.* Str. 39, 3/4: „der im Goldschmuck sass auf Gránis Rücken", und der Gedanke *Helr.* Str. 11, 5/8: „dem Gefolge deuchte (Sigurd) herrlicher weit als die Helden alle" in *Sigkv. sk.* Str. 39, 5/10, wiederkehrt: S. überstrahlt die Gjukunge weit. Zweifellos liegt eine tiefgehende Umarbeitung alter Strophen vor. So kommt es denn auch wohl, dass Str. 12: Sigurds keusches Beilager mit Br. jetzt an falscher Stelle steht. Auch hier muss umgearbeitet worden sein. Str. 12, 1/4 wird in Str. 12, 5/8 nur wiederholt mit dem sonst nirgends belegten Zusatz, dass das Beilager a c h t Tage gedauert habe. Echt ist nur Str. 12, 1/4. Diese Verse schlossen sich ursprünglich an die Urstrophe von Str. 9/10 an, wo Brynhilds Erweckung durch S. behandelt war. Zu Str. 13 gehören sie nicht. Denn wenn es Str. 13, 5/8 heisst: Br. erfuhr, dass sie durch Trug, also Gestaltentausch, um ihr Glück gebracht

worden sei, so kann sich das nicht auf das Beilager in Str. 12, 1/4 beziehen. Denn dort kennt sie S. als den ihr bestimmten Freier. Auch hier war der Bearbeiter wieder tätig. Br. sagt Str. 13, 1/4: Gudrun habe sie beschuldigt, „dass im Schoss ihr Sigurd geschlafen habe". Allen eddischen Gedichten ist die Vorstellung von dem keuschen Beilager Sigfrids und Brünhildes, als sie für Gunther erworben wurde, eigentümlich, und nirgends lesen wir in der Edda, dass Gudrun den Vorwurf erhebt, Br. sei die Kebse Sigfrids gewesen. Die Worte können also zusammen mit Str. 13, 5/8 nur bedeuten: durch Gudrun erfuhr ich, dass nicht Gunnar, sondern S. mich für Gunnar erwarb. Dann passt dazu wieder gar nicht Str. 12, 1/4, wo Br. von ihrem keuschen Beilager mit S. spricht. Es ist offenbar eine Lücke vorhanden. Nach Str. 12, 1/4 war wohl erzählt, wie Br. Gunnars Gemahlin wurde. Daran schloss sich Str. 13. — Diese Umarbeitungen kann nur jemand vorgenommen haben, dem es darum zu tun war, andere Kenntnisse über Br. anzubringen. Daher sind auch Str. 4 und 5 für Interpolation zu halten. Zunächst ist Br. als Budlis Tochter bezeichnet (Str. 4, 2), während sonst nur die Walküre zu Wort kommt. Dann sind die Strophen inhaltlich bedenklich. Die Riesin will Br., die S. nachzieht, den Weg durch ihr Gehöft wehren und schilt sie eine Unbeständige, die oft sich Menschenblut von den Mörderhänden gewaschen (Str. 1 u. 2). Der Vorwurf gilt also nicht in erster Linie dem durch Sigurds Ermordung angerichteten Unheil, sondern ihrer Unbeständigkeit, die sie als Walküre stets gehabt hat und jetzt von neuem zeigt, indem sie dem Ermordeten nachziehen will. Br. erwidert entsprechend auf den Vorwurf, dass sie als Walküre ein männermordendes Handwerk betrieben, indem sie sagt: „Für edler als du werd' immer ich gelten, wo unser Geschlecht auf Erden man kennt" (Str. 3, 5/8). Daran schliesst sich doch am besten die Erzählung über ihr Walkürentum in Str. 6 ffg. Was Str. 4 bringt, ist eine detaillierte Wiederholung von Str. 1, 5/8 und 2, und Brynhilds Antwort (Str. 5) auf den Vorwurf der Riesin, dass sie Gjukis Haus in Staub gestürzt habe (Str. 4, 5/8), dass die Gjukunge ihr den einzig Geliebten durch Arglist geraubt, passt nicht zu Str. 6 ffg., dem Bericht über ihr Leben als Walküre. Auffällig sind auch Brynhilds Worte in Str. 5, 8, dass die Gjukunge sie durch Trug eidbrüchig gemacht hätten. Das ist offenbar eine Anspielung auf *Sigr. Pros.* nach Str. 2, die dem Interpolator zuzuschreiben ist.

Ich möchte keinen besonderen Wert auf die Richtigkeit der hier getroffenen Ausscheidungen legen. Ursprüngliches und Interpoliertes sind zu stark vermischt. Bestehen bleibt aber, dass dem Liede in der überlieferten Gestalt eine konsequente Gedankenentwicklung fehlt. Für unsere Frage ist

das nicht unmittelbar von Wert. Deutlich aber gibt sich Br., die dem toten S., mit dem sie sich nach ihrer Erweckung aus dem Zauberschlaf in der flammenumloderten Schildburg verlobt hat, nachzieht, um im andern Leben an seiner Seite dauerndes Glück zu finden, als Walküre zu erkennen.

§ 13. **Oddr:** Das Lied enthält einige für unsere Frage wertvolle Andeutungen. Br. erscheint als Budlis Tochter (Str. 13, 2; 14, 3; 6, 3/4) und Schwester Atlis (Str. 19, 5/8). Mit dieser Auffassung verbunden ist die Vorstellung von ihrem einstigen Walkürentum. Der sterbende Budli bestimmt Br. zur Schildmaid (Str. 15, 1/4). Es kann kein Zweifel sein, dass hier eine Kombination beider Sagenversionen vorliegt. Es ist aber interessant zu sehen, wie der Dichter bei der Kombinierung verfährt. Da es ihm feststand, dass Br. die Fürstentochter war, er aber von anderer Seite her von Brynhilds Walkürentum wusste, so bringt er jetzt beide Versionen dadurch in Einklang, dass er den sterbenden Vater die Tochter zur Walküre bestimmen lässt. Dieselbe Vorstellung vom Walkürentum Brynhilds bricht in Str. 16 durch: die Fürstentochter Br. webt in ihrer Burg bunte Decken. Was auf diesen dargestellt ist, sagen Str. 16, 5/8: „Erde erdröhnte und Oberhimmel, als Fáfnirs Töter die Felsburg sah". Also ein Darstellung des Augenblickes, da S. durch die Waberlohe hindurch zur Schildburg auf dem Felsen sprengt! Woher kennt sie diesen Moment, wenn sie ihn nicht selbst erlebt hatte? Wichtig ist, worauf ich noch zurückkomme (s. u. c.: die Vǫlsungasaga), dass hier schon der Ansatz zu einer neuen Sagenform vorliegt, der in anderen Quellen ausgeprägt erscheint. Auch Str. 17: Brynhilds Burg wird mit Gewalt von den Gjukungen gebrochen und so Br. Gunnars Gemahlin — ist eine neue Version, die dem Dichter von *Sigkv. sk.* (Str. 36) schon vorschwebte.

Bei aller Neugestaltung der Sage enthält *Oddr.* jedoch noch den Hinweis auf Brünhildes Walkürentum und Liebe zu S. seit ihrer ersten Begegnung mit ihm auf dem von der Waberlohe umgebenen Felsen.

§ 14. Ich fasse zusammen, was sich für unser Thema aus den Liedern der Edda ergibt. In allen in Frage kommenden Gedichten ausser *Sigr.* erscheint Br. als die Fürstentochter, das Kind Budlis, die Schwester Atlis. Dass hier eine Umformung oder Neuschöpfung des Nordens vorliegt, ist längst erkannt. Dem nordischen Poeten, der zuerst diese Version erfand, kam es darauf an, den ersten Teil der Nibelungensage, die Sigfridsage, zu

dem zweiten, dem Bericht vom Untergange der Burgunden durch Attila, in feste Beziehung zu bringen. Er machte daher Br. zur Schwester Atlis, um in ihrem Tode Atli zur Vernichtung der Gjukunge ein ausreichendes Motiv zu geben. Dass durch alle eddischen Gedichte, die von Br. erzählen, ausser *Sigr.* diese Sagenversion hindurchgeht, beweist, wie alt die Umformung ist. Dass es sich aber nur um eine Umformung handelt, zeigt die Tatsache, dass diese Version nie rein zu Tage tritt, sondern immer Andeutungen von einem früheren Walkürentum Brünhildes durchbrechen. Es folgt daraus zweierlei. 1. Die nach dem Norden gewanderte deutsche Nibelungensage wurde von einem nordischen Poeten, der eine bessere Motivierung einzelner Abschnitte der Handlung und innere Verbindung ihrer beiden Teile zu gewinnen wünschte, umgearbeitet. Diese nordische poetische Fassung wurde von seinen Nachfolgern, den Eddadichtern, in mehr oder minder grosser Abhängigkeit von einander, zu einzelnen Liedern verarbeitet. 2. Daneben lebte im Munde des Volkes die alte Sage in der Form fort, wie sie nach dem Norden gekommen war. Auch aus dieser Volkstradition schöpften die Eddadichter. Die auf diese Quellen gegründeten Eddalieder mögen im Laufe der Jahre und Jahrhunderte noch mancher Bearbeitung ausgesetzt gewesen sein, bis sie in der uns erhaltenen Form in einer Sammlung vereinigt wurden. So erklärt es sich, dass die alte Sage von der Walküre Br. immer wieder durch die nordische Umformung der Sigfridsage durchbricht und in dem Aufbau der Handlung ihr Recht geltend macht. Gerade dadurch aber erweist sie sich als die echte Sagengestalt.

§ 15. Sigrdrifa und Brünhilde sind also eine Person. Wie steht es aber mit der zweiten Kernfrage, wie die Erwerbung der Gemahlin Gunthers geschah? Wären wir für die Sigfridsage nur auf die Lieder der Edda angewiesen, so dürfte sich die oben (§ 2) als alte Sage hingestellte Vermutung, dass S. Br. dadurch für Gunther erwirbt, dass er ihr mit dem Magdtum zugleich ihre überirdische Stärke nimmt, nicht erweisen lassen. Den eddischen Gedichten, besonders *Grip*: Str. 41, 1/4; *Brot.*: Str. 19 u. 20; *Sigkv. sk.*: Str. 4; 28, 3/8; 68, 3/6, ist die Auffassung eigen, dass S. Br. als Jungfrau dem Gunther übergab. Das kann aber nicht die alte Sage sein; denn worin bestand die Leistung, zu der Gunther nicht fähig war, die S. übernehmen musste? Man hat den Flammenritt als diese angesehen, und die dunkle Ausdrucksweise der Eddalieder (vgl. bes. *Sigr. Prosa* vor Str. 1; s. o. § 4) scheint einen Beweis dafür zu liefern. Aber, und das ist immer wieder zu betonen, wir haben es in ihnen mit einer Umformung zu tun. Der erste nordische Poet, der Brünhildes Walkürentum zu

Gunsten ihrer königlichen Abstammung fallen liess, musste auch auf die Waberlohe bei der Erweckung der Walküre verzichten. Er konnte dieses Motiv, auf das er schon als Nordländer nicht gern verzichten mochte, für den Augenblick aufsparen, wo er eine Begründung dafür brauchte, weshalb Gunther der Br. nicht Herr werden konnte. Es mag in seinen Anschauungen von nordischer Mannhaftigkeit oder nordischem Königtum gelegen haben, dass er den König und Helden Gunther nicht zu einem Schwächling in physischer Beziehung stempelte, zumal dieser im zweiten Teil der Sage eine ganz andere Rolle spielt, sondern ihn erst vor einer überirdischen Macht, der Waberlohe, zurückschrecken liess. Daher setzte er die Probe, durch die ursprünglich sich S. als den der Walküre bestimmten Freier erweist, an diese Stelle, wo es darzustellen galt, wie Br., deren tragisches Geschick auch nach Ansicht des nordischen Dichters darin besteht, dass sie unter besonderen Umständen Gunthers, nicht Sigfrids Weib wird, Gunther anheimfällt. Aber Waberlohe und Zauberschlaf der von Odin Gebannten gehören untrennbar zusammen. Die Waberlohe ist die äussere Macht, durch die die in Schlaf Versenkte von der Welt geschieden ist. Sowie die Walküre aus ihrem Zauberschlafe erweckt wird, ist diese Macht dahin. Das geschieht, als S. zum ersten Male Brünhildes Schildburg betritt. Welche Bedeutung die Dichter selbst diesem Ereignis beilegen, zeigen die schönen Verse in *Oddr.* (Str. 16, 5/8): „Erde erdröhnte und Oberhimmel, als Fáfnirs Töter die Felsburg sah.“ Man glaubt den Kampf der Elemente zu sehen, wie die Lohe, als S. naht, ihr Feind, der ihrem Dasein ein Ende machen wird, aufprasselt und in sich zusammensinkt, als er beherzten Mutes hindurchdringt. So bleibt für den zweiten Schritt, der Brünhildes irdisches Dasein herbeiführt, nur ein anderer Kampf übrig, durch den Br. mit ihrer Jungfräulichkeit ihre überirdische Kraft verliert. Der Bezwinger Brünhildes ist aber auch hier S.

§ 16. Ich hoffe gezeigt zu haben, dass in den bisher behandelten Berichten das Bewusstsein vom frühern Walkürentum der Gemahlin Gunthers, von einer Begegnung Brünhildes mit S. vor ihrer Erwerbung für Gunther und der Bezwingung Brünhildes durch S. der Art, dass S. in Gunthers Gestalt ihr das Magdtum nimmt und sie so ihrer übermenschlichen Kräfte entkleidet, in mehr oder minder verdunkelter Form lebendig ist. Bevor ich an die Prüfung der in sich zusammenhängenden grössern, aber auch verwickeltern Berichte herangehe, möchte ich noch die Frage beantworten, woher die Verwirrung in den Berichten stammt. Die Lösung gibt, glaube ich, die Antwort auf die Frage: Was geschah mit der von S. zum Leben wieder erweckten Walküre bis zu ihrer Erwerbung für Gunther? Zweifellos hat

sich die alte Sage mit echt poetischer Kürze darüber ausgeschwiegen. Denn Sigfrids Lebensschicksale stehen im Vordergrunde. Wo es galt, Sigfrids Zusammentreffen mit den für seine Geschichte so hoch bedeutsamen Gjukungen, vor allem mit Gudrun zu schildern, verschwand zunächst das Interesse an der Walküre, bis es an dem Punkte, da Br. wieder in die Handlung eingreift, wieder wach wird, um die Verdienste Sigfrids um die Gjukunge und seinen tragischen Tod ins rechte Licht zu setzen. Die späteren Bearbeiter der Sage aber werden sich diese Frage auch vorgelegt haben, weil es zu natürlich ist, sie zu stellen, und indem sie sie zu beantworten suchten nach Massgabe ihrer gesamten Sagenkenntnis, trugen sie die Widersprüche in die Berichte, die uns jetzt die Erkenntnis des Wahren so schwer machen. Die Spekulation also, wie sich Brünhildes Leben in der Zeit von der Erweckung durch S. bis zu ihrer Erwerbung für Gunther gestaltete, das Bestreben, die Lücke im Leben Brünhildes auszufüllen, ist der Anlass zu immer neuer Sagengestaltung und damit all der Widersprüche geworden. Die passende Anknüpfung bot ein altes Missverständnis.

Br. ist Walküre, und die Sage kennt Genossinnen ihres himmlischen Wirkens. Sie selbst nennt sie einmal (*Helr.*, Str. 6, 3) Schwestern. Es lag nahe, dass man zu einer Zeit des Niederganges germanischer Mythologie diese „Schwestern in Odin“ zu leiblichen Geschwistern machte. Und so nennt die Vǫlsungasaga als Schwester Brünhildes: Bekhild. Schon die Widersinnigkeit des Namens — Bank oder Haus und Kampf — zeigt, dass die Trägerin dieses Namens als Gegenstück zu Br. bewusst erfunden worden ist. Als Gemahl dieser Schwester nennt dieselbe Sagengestalt den aus *Grip.* bekannten Heimir, den Häuslichen. Also etwas deutlich ausgedrückt: Der Hausmeier Heimir und die Hausmutter Bekhild sind die Verwandten des widerspenstigen Mannweibes Br.! War aber einmal die menschliche Verwandtschaft erfunden, so musste Br., nachdem ihr übermenschliches Dasein mit der Erweckung durch S. zu Ende war, in diesen Kreis zurückkehren. Vom Vater oder einem Bruder Brünhildes wusste die alte Sage nichts. Da nun nach germanischem Rechtsgrundsatz das Weib bis zur Vermählung unter der Vormundschaft des nächstverwandten Mannes steht, so musste Br. in das Haus des angedichteten Schwagers zurückkehren. So wird Heimir ihr Pflegevater. Dass er diese Stellung auch dann behält, als Br., um den Untergang der Gjukungen durch Atli, Budlis Sohn, zu erklären, zur Tochter Budlis gemacht wird, ist wohl erklärlich: Zum Pflegevater lässt sich der leibliche Vater besser erfinden als zum Vater und Bruder der Pfleger. Bei demselben Heimir mussten S. und die Gjukunge die Erkorene Gunthers treffen, während die Version, dass sie bei Atli, dem

Bruder, zu der Zeit sich aufhält, sich schon dadurch als jüngste Form der Spekulation erweist, dass neben dem Bruder der hier ganz überflüssige Pflegevater aus älterer Zeit geblieben ist.

Mit den drei Formen haben die Poeten fertig zu werden versucht und dabei die Verwirrung angerichtet, wie sie sich zunächst aus einem Vergleich der Tatsachen der Liederedda ergibt.

Aber immer wieder bricht die alte Sage durch: nur S. kennt den Aufenthaltsort Brünhildes; daher muss er Heimir, ihren Pfleger, und schliesslich gar auch die ins Vaterhaus zurückgekehrte besuchen, um später die Gjukunge dahin führen zu können. — An dem alten Wohnsitze Brünhildes haftete die Vorstellung des Wunderbaren: so tritt auch bei Heimir und Atli an die Stelle des flammenumloderten Felsen die goldene Halle, kurz Gold, der vermenschlichte Überrest der leuchtenden Walkürenbrünne, und zum Überfluss wird diese leuchtende Behausung, so konsequent ist einmal die Sagenvermengung, von Heimirs bez. Atlis Wohnung getrennt dargestellt. — Und da die Walküre den Erwecker als den Drachenkämpfer kennen gelernt hat, so muss auch die zu Heimir zurückgekehrte dieses Wissen bewähren: sie webt den Teppich mit den Jugendtaten Sigfrids, der ihr eigentlich erst später, nachdem sie Gunthers Frau geworden ist, bekannt werden darf. — Die alte Sage endlich kannte Gunthers Unvermögen, Br. durch Erzwingung der Umarmung zum menschlichen Weibe zu machen. War der Gedanke den nordischen Poeten nicht recht vereinbar mit ihrer Vorstellung von nordischer Mannhaftigkeit, oder gaben Brünhildes wiederholte Erklärungen, dass S. ihr Magdtum geschont habe (s. o. § 15), den Anlass, genug — an die Stelle des Kampfes im Ehegemach, wie ihn das Nibelungenlied noch kennt, trat zusammen mit dem notwendigen Gestaltentausch der Ritt durch die längst erloschene Lohe, oder diese wurde von den Bearbeitern, die Sinn genug hatten, den Widerspruch herauszufühlen, an der ersten Stelle ganz gestrichen oder mit verschleierten Worten von der Sache geredet.

So erwächst auf der alten Grundlage durch fortgesetzte Verknüpfung des alten Gutes mit dem von der Spekulation neu geschaffenen jene widerspruchsvolle Fassung der Sage, wie sie vor allem die nordischen Quellen bringen.

§ 17. Indem ich nun an die Prüfung der grössern und in sich zusammenhängenden Sagenberichte herantrete, sei ein Wort zur Methode der Untersuchung gestattet. Es kann von jetzt an nicht mehr meine Absicht sein, durch Entwicklung des Gedankenganges für jede einzelne Quelle den Nach-

weis zu liefern, dass der Verfasser den alten Sagenzusammenhang in mehr oder minder starker Verdunkelung kannte. Die Schriften und Dichtungen, die jetzt in Betracht kommen, schöpfen entweder aus der *Liederedda,* so die *Vǫlsungasaga* oder haben das Sigfrid-Brünhilde-Drama nicht unmittelbar zum Mittelpunkt, wie das *Nibelungenlied.* Im ersten Falle kommt es hier darauf an, festzustellen, welche Züge des eddischen Berichtes aufgenommen und wie sie verarbeitet sind. Wir gewinnen dadurch den richtigen Standpunkt zur Beurteilung der nichteddischen Züge, die ich als Neuerungen oder Neuschöpfungen dem betreffenden Verfasser zuweise, ohne dass damit gesagt sein soll, dass sie erst von diesem betreffenden Erzähler herrührten. Im zweiten Falle handelt es sich für mich um die Frage, ob die Unklarheiten und Widersprüche in der Darstellung dadurch ihre Erklärung finden, dass verschiedene Stufen der Sagenentwicklung nebeneinander erscheinen und gewisse, nicht mehr verstandene Motive in der Entwicklung der Handlung ihr Recht geltend machen. Stellt sich dabei heraus, dass diese Motive allen unsern Berichten gemeinsam sind, so dürfen wir sie mit Fug der alten Sage zuweisen.

b. Die Snorra-Edda.

§ 18. Für unsere Frage kommt nur *Skáldskaparmál* (*Skáldsk.*) cap. 41 in Betracht. Hier sind Br., die Walküre, und Br., die Gemahlin Gunthers, zwei verschiedene Personen. Der Verfasser scheidet beide deutlich von einander und bemüht sich sichtlich die Einzelzüge in der Zeichnung Brünhildes, die er in seiner Quelle, der *Liederedda,* fand, so zu verteilen, dass z. T. mit Hilfe eigner Neuerungen, zwei gesonderte Bilder entstehen. Er verfährt dabei aber weder konsequent genug, noch bringt er ausreichende Motivierungen in seiner Erzählung bei, so dass er immer wieder auf die Spur der alten Sage zurücklenkt.

S. gelangt nach dem Drachenkampfe und der Horterwerbung zu einem Hause auf dem Berge (41, 8/9). Schon die Ausdrucksweise ist bezeichnend, vielleicht für des Verfassers Absicht, durch dunkel gehaltene Andeutungen im Unklaren zu lassen. Ob wir uns unter dem Hause die Schildburg der Walküre oder die goldene Halle der Fürstentochter vorzustellen haben, erfahren wir nicht. Auch der Name des Berges wird nicht angegeben, obgleich der Verfasser beides in der Quelle, *Sigr. Pros.* vor Str. 1, vorfand. Und ebensowenig ist von der Waberlohe die Rede. Schildburg, Hindarfjall und Waberlohe gebraucht unser Erzähler an anderer Stelle. Da-

her die Unklarheit hier. — In dem Hause nun findet S. eine schlafende Frau in Helm und Panzer, der er den Panzer abschneidet. Weshalb dieses Gewaltmittel nötig ist, hören wir nur andeutungsweise: Die Erweckte nennt sich Hild. Der Verfasser fügt hinzu, dass sie Walküre war und auch Brynhild genannt wird. Als Walküre gibt sich die Erweckte durch ihren Namen und den kriegerischen Schmuck, der ein Stück ihres Wesens ausmacht und darum mit Gewalt von ihr entfernt werden muss, also selbst zu erkennen. Zu der Gebannten aber gehört der sie umgebende Flammenwall. Indem der Verfasser von ***Skáldsk.*** diesen später der Fürstentochter Br. zuteilt, spricht er seinen Zweifel an der Richtigkeit des Namens Brynhilde für die von S. Erweckte aus. Das zeigt auch sein weiterer Bericht.

S. kommt nun zu den Gjukungen, vermählt sich mit Gudrun und erwirbt für Gunnar Br. Diese ist die Tochter Budlis, die Schwester Atlis. Sie wohnt aber nicht bei ihrem Bruder, sondern hat ihren eignen Palast auf dem Hindarfjall, den die Waberlohe umgibt. Weshalb Br. allein haust, weshalb die Waberlohe ihren Saal umzingelt, davon kein Wort. Noch grösser ist der Mangel an Motivierung im folgenden. Br. hat geschworen nur den zu heiraten, der die Waberlohe durchreite. Was in der alten Sage in Brünhildes Charakter und Geschichte wohl begründet war, das ist hier zur Laune eines Weibes geworden. Zu einer Posse aber artet gar die folgende Szene aus. Die Gjukunge gelangen mit S. vor Brynhilds Burg. Gunnar soll durch die Waberlohe reiten. Aber sein Pferd scheut vor dem Feuer. Nun versucht er auf Sigurds Ross, Grani, hindurchzudringen. Dieses aber wirft ihn ab, und so muss S. mit Gunnar die Gestalt tauschen. In Gunnars Gestalt, um Br. zu täuschen, gelingt ihm auf Grani die Tat: er sprengt durch die Lohe. Wo also die alte Sage von vorneherein S. zum Bezwinger der mit übermenschlichen Kräften ausgestatteten Br. macht, da bleibt bei unserem Erzähler, sobald er in seinem Bestreben, zu motivieren, die Ereignisse zu verschieben beginnt, nur ein Reiterkunststück übrig.

Auch die folgende Szene, Sigurds Beilager mit Br., ist konfus erzählt. S. hält keusches Beilager mit Br. und gibt ihr am Morgen den Ring Andvaranaut und nimmt ihr einen andern als Erinnerungszeichen für sich. Den Andvaranaut, den fluchbeladenen Reif, gibt S. als Herr des Hortes der Br. bei seiner ersten Begegnung mit ihr als Zeichen der Verlobung; er nimmt ihn ihr dann später wieder als Erinnerungszeichen für sich, da er sie für Gunther erwirbt, und schenkt ihn seiner Gemahlin Gudrun, die ihn dann bei einem Streite mit Br. um den Vorrang gelegentlich eines Bades als Beweis dafür vorzeigt, dass nicht Gunther, sondern S. Br. für Gunther erwarb. Nur das kann der Hergang in der weitergebildeten Sage gewesen

sein, nachdem ein unbekannter nordischer Poet, dem daran lag, die Vorgeschichte des Hortes mit der Sigfrid-Brünhilde-Sage zu verknüpfen und die Wirkung des Fluches auf alle Besitzer des Ringes zu zeigen, das Ringmotiv in unsere Sage eingeführt hatte. In *Skáldsk.* aber gibt S. den Andvaranaut als Linnengabe, d. h. als Zeichen für die — tatsächlich nicht — vollzogene Vermählung.

Der Schluss der Tragödie ist bei unserem Verfasser wieder unmotiviert. Br. reizt die Gjukunge zu Sigurds Ermordung, lässt auch, wie sie in *Sigkv. sk.* Str. 12 in ihrem rasenden Hass gegen S. verlangt hatte, Sigurds Sohn, Sigmund, töten und ersticht sich dann selbst. Weshalb, wird nicht im mindesten angedeutet.

Der Bericht in *Skáldsk.* trägt nach allem deutlich die Spuren einer schon fortgeschrittenen Umformung der Sage an sich. Von Brünhildes Walkürentum und Brünhildes Liebe zu S. weiss der Verfasser von *Skáldsk.* nichts mehr oder will es nicht wissen. Aber seine Darstellung der Tatsachen setzt beides voraus.

c. Die Vǫlsungasaga.

§ 19. Was die *Vǫlsungasaga (Vǫlss.)* über das Verhältnis Sigfrids zu Brünhilde zu berichten weiss, stellt die am weitesten fortgeschrittene Umformung der alten Sage im Norden dar. Dem Verfasser der *Vǫlss.* ist Br. 1. die Walküre auf dem Hindarfjall; 2. die Schwägerin und Schutzbefohlene Heimirs; 3. die Tochter König Budlis und Schwester Atlis. Alle drei Formen bringt der Sagaschreiber dadurch in Einklang, dass er, wie seine Hauptquelle, die *Liederedda,* ihn lehrte, Br. zunächst als Tochter Budlis sich vorstellte, aber alles, was von der Walküre erzählt wird, auf diese übertrug und neben dem leiblichen Vater bez. Bruder den Pfleger weiterführte. Zur Vermeidung von handgreiflichen Widersprüchen wird die Sage umgeformt, neue Motive werden eingefügt, verschiedene Berichte kombiniert. Glücklicherweise ist aber die ganze Art des Verfassers, die Sage zu bearbeiten, so ungeschickt, dass der frühere Zusammenhang immer wieder durchscheint und die Gründe zu Änderungen klar zu Tage liegen. So wohnt Br. zur Zeit ihrer Erwerbung für Gunther bei Heimir. Vorher aber schlief sie auf dem Hindarfjall. Dieser Schlaf war eine Strafe Odins für Brünhildes Ungehorsam als Schildmaid. Den der Walküre eigentümlichen kriegerischen Sinn bewährt Br. auch noch als Schutzbefohlene Heimirs. Als sie von der Absicht der Gjukunge, um sie zu werben, und der Bedrängnis ihres Bruders durch diese hört, will sie in Helm und Panzer

gegen die Männer streiten. Die am Wohnsitze der Walküre haftende Vorstellung des Wunderbaren bleibt auch bei der Wohnung der Pflegetochter Heimirs und Schwester Atlis: Dort lebt sie abgeschieden für sich in einem Turme, hier in dem flammenumgebenen goldenen Palast auf einem Berge. Die beiden Begegnungen Sigfrids mit Br. vor deren Vermählung mit Gunther sind desgleichen festgehalten; nur sind hier aus den zwei Besuchen Sigfrids folgerichtig deren drei geworden, indem S. Br. zunächst auf dem Hindarfjall trifft und sie dann, nachdem die Erweckte zu der menschlichen Wohnung ihres nächsten menschlichen Verwandten zurückgekehrt ist, bei Heimir nochmals sieht, damit er später den Gjukungen den Weg dahin weisen kann. Es ist deutlich ersichtlich, dass der Verfasser der *Vǫlss.* nur darum den ersten Besuch Sigfrids bei Br. teilt, damit später Sigfrids Kenntnis vom Aufenthaltsort der Heimgekehrten motiviert ist. Ebenso lässt der Sagaschreiber Br. zur Zeit ihrer Erwerbung für Gunther deshalb nicht bei ihrem Pfleger, sondern in einem eignen flammenumloderten goldenen Palast hausen, damit die von der alten Sage geforderte Waberlohe in der ihr von der erweiterten Sage zugeteilten Bedeutung als Probe Gunthers in der Erzählung noch Platz hat. Und so fort! — Wie erklärt sich das alles? Der Verfasser der *Vǫlss.* schreibt für ein bestimmtes Publikum und verbindet mit seiner Erzählung eine bestimmte Absicht. Er benutzt den Bericht von den Welsungen als Vorgeschichte für die Ragnarssage. Beide Sagen sind dadurch verknüpft, dass Sigfrids und Brünhildes erdichtete Tochter Aslaug zur Stammmutter des Geschlechtes der Ragnarssöhne gemacht wird. Aber damit auch Br. selbst! Dieser Idee zuliebe tritt seine Br. in erster Linie als Fürstentochter auf, und die Züge werden gehäuft, die die fürstliche Herkunft der Stammmutter der Ragnarssöhne erhärten. Aber die alte Sage ist so mächtig, dass der Erzähler sich ihrem Einflusse nicht entziehen kann. Daher wird neben der Fürstentochter die Walküre weitergeführt.

So lassen sich die Änderungen des Erzählers aus seinem Bestreben, in einem bestimmten Sinne zu motivieren, erklären. Ich gehe unter diesem Gesichtspunkte seinen Bericht kurz durch.

§ 20. Von Br. ist zuerst in cap. 19 die Rede. S. hört nach dem Drachenkampfe das Gespräch der Spechtmeisen. Die vierte rät ihm zu Fáfnirs Lager zu gehn, dessen Gold zu nehmen und zum Hindarfjall zu reiten, wo Br. schläft, die ihn Weisheit lehren wird. Dieser Name der Erweckten, der in der Quelle: *Fáf.* und *Sigr.* nicht steht, ist vom Verfasser hinzugesetzt, weil ihm die von S. auf dem Hindarfjall Erweckte dieselbe Person ist, die

dieser später als Budlis Tochter für Gunnar erwirbt. Die Waberlohe ist nicht erwähnt. Als Walküre erweist sich aber die von den Vögeln Genannte durch zwei Attribute, den zauberischen Schlaf und ihre überirdische Weisheit.

Als Walküre auch tritt Br. vor allem in cap. 20 auf. S. hat den Rat der Vögel befolgt und befindet sich auf dem Wege zum Hindarfjall. „Auf dem Berge sah er ein grosses Licht, als wenn ein Feuer brennte, und es leuchtete davon auf zum Himmel. Als er aber herankam, stand da vor ihm eine Schildburg, und aus derselben ragte ein Banner." Die Stelle ist bezeichnend für des Verfassers Art zu erzählen. Sie ist nicht ohne Absicht aus der Quelle, *Sigr. Pros.* vor Str. 1, wiederholt. Die Waberlohe kann, wie sie es in der alten Sage tut, den Feuerschein nicht verursachen, da sie erst bei Gunnars Werbung eine Rolle zu spielen beginnt. Da aber der Sage gemäss Sigfrids Aufmerksamkeit durch einen Feuerschein auf den Hindarfjall gelenkt wurde, so tritt hier an ihre Stelle der Schein der in den glänzenden Schilden der Schildburg sich spiegelnden (untergehenden) Sonne, der sich aus der Ferne wie ein Flammenmeer ausnimmt, dem nahen Beschauer aber als Glanz der Schildburg sich dartut. Eine ähnliche Überlegung verleitet unsern Erzähler dazu, in dem Berichte über die Erweckung der Walküre über seine Quelle hinauszugehen. In der Schildburg findet S. eine schlafende Frau in voller Waffenrüstung; er löst ihr den Panzer; sie erwacht und fragt, wer ihren Schlaf gebannt habe: „Sollte etwa Sigurd, Sigmunds Sohn, hierher gekommen sein, mit dem Helm Fáfnirs und seinen Töter in der Hand." Und S. gibt sich zu erkennen. In der ursprünglichen Sage erweist sich S. dadurch als den vom Schicksal der Walküre verheissenen und von ihr verlangten Freier, dass er durch die Waberlohe dringt. Hier, wo diese in andern Zusammenhang gerückt ist, muss auch eine andere Legitimation für S. als den vom Schicksal bestimmten Freier geschaffen werden. Genügt als solche schon die Namennennung, so muss konsequenterweise Br. vor ihrer Bannung Namen und Art ihres Erweckers und Freiers gehört haben, ein Zug, der wegen seiner zu handgreiflichen Folgerichtigkeit nicht alt sein kann und im alten Sagengefüge überflüssig ist. Am deutlichsten tritt der Bearbeiter am Schlusse des Kapitels zu Tage. Nachdem S. sich zu erkennen gegeben hat, fährt er fort: „Und das habe ich vernommen, dass du eines mächtigen Königs Tochter bist, und desgleichen ist uns gesagt worden von eurer Schönheit und Weisheit." Dass S. von der Schönheit der Erweckten gehört habe, ist ein ganz überflüssiger Zusatz. Das ist entsprechend dem Wesen der Bannung ausgeschlossen; zudem sieht S. doch mit eignen Augen. Die Königstochter setzt der Er-

zähler seinem Plane gemäss ein, an dieser Stelle aber höchst ungeschickt, da Br. nach Sigurds Worten von der Bannung der W a l k ü r e durch Odin zu erzählen beginnt. So bleibt als alter Zug nur Sigurds Bitte an die Walküre, nicht die Fürstentochter, ihn Weisheit zu lehren. Es folgen nun Brynhilds Sprüche, aber in anderer Reihenfolge als in *Sigr.*, der Quelle, und zwar ist in cap. 21 die Absicht noch erkennbar. Unser Erzähler bringt System hinein durch Umstellung und Auslassung von Strophen. Von den elf Prosasprüchen Brynhilds heisst der erste: „Sei freundlich mit deinen Blutsfreunden und räche nicht Feindseligkeiten an ihnen, sondern trag sie mit Geduld, und du hast davon langwährendes Lob"; der letzte: „Wahre dich sorgfältig vor Anschlägen deiner Freunde. Zwar kann ich wenig von eurem Leben voraussehen: doch sollte nicht Hass von Schwägern dich treffen." Das ist deutlich eine Prophezie, dass S. dem Hasse seiner Schwäger und Blutsfreunde unverdient zum Opfer fallen, sich dadurch aber einen unsterblichen Namen erwerben wird. Weshalb er dem Unheil verfällt, ist in den folgenden Sprüchen angedeutet. Es ist kein Zufall, dass von den mittleren neun Sprüchen der erste, vierte und siebente S. vor Frauenschönheit, Frauenliebe und falschem Eidschwur warnt. Offenbar hat der Verfasser der *Vǫlss.* die Sprüche Brynhilds auf S. bezogen. Daher setzt er an den Anfang und Schluss der ganzen Reihe die Prophezie über das Leben seines Helden und an den Beginn jedes der drei Abschnitte eine eindringliche Mahnung, vor dem sich zu hüten, was dem Helden den Untergang bringt. — Am Schlusse des Kapitels lenkt der Verfasser wieder in die von der Quelle gebotene alte Bahn zurück: S. und Br. verloben sich eidlich. Nur setzen Brynhilds Worte: „Dich will ich am liebsten haben, wenn ich auch unter allen Männern die Wahl habe!" eine andere Motivierung voraus, als in dem in cap. 20/21 Erzählten gegeben ist: als den rechten Freier erweist sich S., indem er die Waberlohe durchdringt.

§ 21. Mit cap.21 hat der Bericht der *Vǫlss.* über Sigfrids Begegnung mit der Walküre sein Ende gefunden. Der erste Höhepunkt der Handlung ist mit der eidlichen Verlobung der beiden Hauptpersonen erreicht. Der Verfasser schiebt nun sehr passend in cap. 22 eine Beschreibung und Charakteristik des Helden nach der *Thiđrekssaga* cap. 185 ein. Cap. 23 nimmt die Erzählung wieder auf. S. kommt zu Heimir, dem Schwager der Br. und Gemahl ihrer Schwester Beckhild. Hier trifft er Br. wieder. Sie war kurz vor seiner Ankunft zurückgekommen und webte in ihrer Kammer in einem hohen Turme einen Teppich, auf dem Sigurds Jugendtaten dargestellt werden. Durch Zufall entdeckt S. sie dort. Tags darauf geht er zu ihr.

Sie heisst ihn willkommen und reicht ihm zu trinken. Er erklärt sie für die schönste Frau der Erde und sagt: „Der Tag würde mir als der glücklichste anbrechen, an dem wir einander geniessen könnten.“ Br. weist ihn ab, da sie Schildmaid sei, und prophezeit ihm, dass er Gudrun, Gjukis Tochter, heiraten werde. Trotzdem schwört S. nur sie zur Frau haben zu wollen. Er gibt ihr einen Goldring, und sie verloben sich eidlich. (Cap. 24, Schluss.)

Bekanntlich beginnt mit cap. 23 der *Vǫlss.* der Teil der Erzählung, den man als Prosaumschrift und Ersatz der zwischen *Sigr.* und *Brot* verlorenen Stücke der *Liederedda* ansieht. Ich habe mit den an diese Annahme sich anknüpfenden Fragen unmittelbar nichts zu tun. Hier kommt es nur auf die Beurteilung des in cap. 23/24 der *Vǫlss.* gebotenen Sagenstoffes an. Und dieser stellt sich als eine auf Grund gegebener Motive ersonnene Erfindung dar. Der Verfasser wollte die Frage beantworten, was aus der durch S. zum Leben wiedererweckten Walküre wird; er wollte ausserdem eine bessere Motivierung einzelner Punkte der spätern Erzählung gewinnen. Es ist schon früher (s. o. § 16) gesagt worden, dass nur der Spekulation Heimir sein Dasein verdankt. Er ist, trotzdem ihn die *Vǫlss.* einen mächtigen Häuptling nennt, nichts weiter als der Mann seiner Frau, die als Haushilde ein Gegenstück zur Kampfhilde werden musste, damit Br., die nach ihrer Erweckung bis zu ihrer Erwerbung für Gunther irgendwo ein menschenwürdiges Unterkommen gefunden haben musste, zu dieser vermenschlichten Schwester zurückkehren konnte. Um den Gegensatz zwischen den beiden Schwestern noch deutlicher zu machen, betont der Verfasser der *Vǫlss.* besonders, dass Beckhild in weiblichen Kunstfertigkeiten erfahren war, während Br. dem Kriegshandwerk oblag. Mit dieser Voraussetzung baut sich der Bericht in cap. 23/24 auf Motiven auf, die in den bekannten Liedern der Edda enthalten sind. Was er an Unklarheit enthält, trägt den Stempel der Erfindung seitens des Verfassers der *Vǫlss.* Alte Motive sind Sigurds Werbung um Br., ihre Warnung und die trotzdem erfolgende eidliche Verlobung. Wie S. Br. entdeckt, ist nur eine andere Wendung des *Sigr. Pros.* vor Str. 1 Erzählten. Der Zufall eigentlich, während etwas anderes seine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, hier ein entflogener Habicht, dort ein Feuerschein, bringt S. mit Br. zusammen. Auch aus der Erzählung über Brynhilds Wohnsitz, den Turm, blickt die alte Sage heraus, die an den Aufenthaltsort der Walküre die Vorstellung des Wunderbaren, Geheimnisvollen knüpfte. Alles das kann der Sagaschreiber selbst nach seinen

Quellen zusammengestellt oder in einem eignen eddischen Liede gefunden haben. Soweit jedenfalls stimmt seine Darstellung zu dem sonst Bekannten. Alles weitere gehört dem Verfasser der *Vǫlss.* an. Zunächst die ganz romanhafte Einkleidung des Berichtes, wie S. Br. wiederfindet. Nach einer Jagd im Walde entfliegt einer der Habichte Sigurds und setzt sich in ein Fenster eines Turmes. S. steigt ihm nach und erblickt dabei Br. Er erkennt sie als Br.; denn nach der *Vǫlss.* ist es dieselbe Frau, die S. früher schon besucht hat und später für Gunnar erwirbt. Weshalb folgt nun nicht gleich der Besuch Sigurds bei Br. und die Wiederaufnahme der alten Beziehungen? Ursprünglich kennt S. diese Frau nicht; er erfährt erst durch sie, wer sie ist. Das hat aber unser Erzähler schon berichtet (cap. 20; s. o. § 20), und so lässt er hier S. zweifeln, ob er wirklich Br. vor sich hat. Es heisst zwar: „er erkannte, dass es Brynhild war"; aber sein ganzes Gespräch mit Alsvinn, dem Sohne Heimirs und Beckhilds, mit dem S. Freundschaft geschlossen hat, beweist, dass er sich seiner Sache nicht sicher ist. Alsvinn muss seine Zweifel zerstreuen. Er tut das in einer Weise, die auch dem Verfasser der *Vǫlss.* alle Ehre machte. Er erzählt gleich alles, was er von dieser Br. weiss, dass sie Budlis Tochter ist, nach Kampf und Streit begehrt und von Liebe nichts wissen mag. Da erklärt S.: „Ich weiss nicht, ob sie mir antworten wird oder nicht oder mir einen Platz neben sich vergönnen", und erweist sich so als Bekannten und Vertrauten Brynhilds. Entsprechend begrüsst er Br. Tags darauf, und sie antwortet ebenso. Die Bekanntschaft beider bleibt Voraussetzung für das ganze Gespräch. Nur hat der Erzähler seiner Idee von der Identität beider Brynhilden zuliebe — auch Brynhilds Gewebe mit Sigurds Jugendtaten gehört in diesen Zusammenhang — die Züge gehäuft, die das Fürstentum der früheren Walküre erhärten sollen. Br. erscheint als Königin inmitten ihres Hofstaates. Ihren königlichen Hochsitz darf nur ihr Vater mit ihr teilen; kostbare Decken schmücken ihr Gemach; aus goldenen Bechern wird der edelste Wein gereicht: vier Frauen stehen ihres Winkes gewärtig. In diese Umgebung passt nun die Walküre schlecht hinein. Br. weist Sigurds Antrag zurück, da sie lieber als Schildmaid die Scharen der Heermannen mustern wolle, während S. sich mit Gudrun, Gjukis Tochter, vermählen werde. Dass Br. Gudrun kennt — nach cap. 25 sind beide sogar befreundet — und Sigurds Schicksal voraussagt, entspricht, wenn auch dieser besondere Zug nicht sagengemäss ist, ihrem Walkürentum. Hier aber dient die Erwähnung der bevorstehenden Vermählung Sigurds mit Gudrun als Überleitung zu cap. 25/26, in denen von Sigurds Besuch bei den Gjukungen und seinem Zusammentreffen mit Gudrun gehandelt wird. Dazu ergab sich von selbst

als Gegenstück Brynhilds Abweisung der Werbung Sigurds. Wenn dann trotzdem von Verlobung, Ringwechsel und Eidschwur erzählt wird, so liegt die Erklärung dafür in der alten Sage, in der Sigfrids Werbung um die Walküre mit der eidlichen Verlobung schloss.

§ 22. Es folgt mit cap. 25 eine neue Erfindung des Verfassers der *Vǫlss.* Nachdem er über die Familien der Gjukunge und Budlunge berichtet hat, dabei Brynhilds als Tochter Budlis und Schwester Atlis Erwähnung getan, erzählt er von einem Traume Gudruns, die einen schönen Habicht auf ihrer Hand gesehen hat. Da dieser als ihr zukünftiger Gatte gedeutet wird, macht sie sich, um dessen Namen zu erfahren, zu Br. auf. Diese wohnt in einer goldgeschmückten Halle auf einem Berge und begrüsst die Ankommende freundlich. Im Verlaufe des Gespräches über mächtige Könige und Helden nennt sie S. als den trefflichsten und berichtet von seiner Abstammung, Geburt und Erziehung. Gudrun vermutet, dass Br. aus Liebe zu S. so genau über diesen sich belehrt habe und erzählt einen Traum, wie sie und Br. einen prächtigen Hirsch fangen wollten, Br. aber ihn vor Gudruns Knieen erschoss und ihr dann einen jungen Wolf gab, der sie mit dem Blute ihrer Brüder bespritzte. Br. deutet den Traum dahin, dass S., Brynhilds Erwählter, zu den Gjukungen kommen und sich mit Gudrun vermählen werde. Doch müsse diese S. bald missen und werde Atli heiraten, durch den sie auch noch ihre Brüder verlieren würde. Aus Rache werde sie Atli töten. Nach dieser Deutung kehrt Gudrun heim. — Es ist nicht meine Aufgabe, festzustellen, welche Quellen etwa der Erzähler hier benutzt hat; für unsere Frage genügt es, darauf hinzuweisen, dass ersichtlich alte Sagenzüge, Brünhildes besonderer Wohnsitz und ihre Liebe zu S., in die Erzählung eingeflochten sind.

§ 23. Mit dem folgenden cap. 26 betritt der Verfasser der *Vǫlss* · allmählich wieder den Boden der alten Sage. S. kommt goldbeladen zu Gjuki; er schliesst mit dessen Söhnen, Gunnar und Hǫgni, Freundschaft. Da bemerkt Grimhild, die Mutter der Gjukunge, wie oft S. Br. erwähnt. Da sie diesen für Gudrun als Gemahl wünscht, reicht sie ihm einen Zaubertrank, durch den S. Br. vergisst. S. lernt Gudrun kennen und lieben. Nach fünf Halbjahren, während der sich S. den Gjukungen als feste Stütze ihrer Macht erwiesen hat, wird ihm Gudrun von Gunnar zur Frau angeboten. S. verbindet sich mit den Gjukungen durch Blutsbrüderschaft und Vermählung mit Gudrun. Nun erst macht Grimhild Gunnar auf Br. aufmerksam. Gunnar ist zur Werbung um sie bereit und wird von S. darin bestärkt.

Ein wesentlicher Punkt ist es, in dem der Sagaschreiber vom Gang der alten Sage abweicht. Aber der Grund dazu liegt deutlich zu Tage. In

der eddischen Überlieferung ist nirgends erwähnt, woher die Gjukunge Kenntnis von Br. haben, und es ist dort auffällig, wie Br. plötzlich, nachdem S. sie infolge des Zaubertrankes vergessen, in der Erzählung wieder auftaucht, sobald S. zu den Gjukungen und vor allem zu Gudrun in ein bindendes Verhältnis getreten ist (s. o. § 16). Diese Lücke im Gefüge der Sage hat der Verfasser der *Vǫlss.* glücklich ausgefüllt, indem er S. vor dem Zaubertrank den Gjukungen von Br. berichten lässt. So kommt es, dass Grimhild, die es für gewinnbringender hält, wenn S. den Gjukungen erhalten bleibt, ohne dass Gunnar auf Br. verzichten muss, ihren Sohn erst auf Br. aufmerksam macht, als S. schon an Gudrun gebunden ist. Dass wir es hier mit einem alten Sagenzug zu tun haben, glaube ich nicht; soviel logische Konsequenz wird der alten Sage schwerlich eigen gewesen sein. Die Stelle zeigt nur, dass kleine Ursachen grosse Wirkungen haben können. Sowie der Verfasser der *Vǫlss.* zur bessern Motivierung sich eine kleine Erfindung erlaubte, waren Änderungen und Umkehrungen des alten Herganges nötig. Selbstverständlich hat die ganze Szene eine frühere Begegnung Sigfrids und Brünhildes zur Voraussetzung.

§ 24. Es folgen die für unsere Frage wichtigsten Kapitel 27/31: Brynhilds Erwerbung für Gunnar, der Streit der Frauen, Brynhilds Harm, Sigurds Ermordung und Brynhilds Tod.

1. cap. 27, 198, 13 — 200, 12: Die Gjukunge begeben sich mit S. auf die Brautfahrt. Sie kommen zunächst zu König Budli und werben um Br. Dieser verweist sie an Br. selbst. Sie machen sich nun zu Brynhilds Wohnsitz auf und gelangen zu Heimir nach Hlymdal. Gunnar wiederholt seinen Antrag. Aber auch Heimir schickt sie zu Br. selbst, die nur den zum Manne haben wolle, der durch das lohende Feuer um ihren Saal reite. Sie finden Brynhilds Saal nahebei, eine goldstrotzende Burg, um die herum ein Feuer brennt. Gunnar will hindurch sprengen; aber sein Ross weicht nicht von der Stelle. Er versucht es auf Sigurds Grani. Auch dieser will nicht vorwärts. Da tauscht S. mit Gunnar die Gestalt. Auf Granis Rücken sprengt er durch die Lohe; das Feuer erbraust, die Erde bebt, hoch schlagen die Flammen zum Himmel empor, dann erlischt die Glut. S. steigt vom Ross und betritt Brynhilds Saal. In einem schönen Gemach findet er Br. Sie fragt nach seinem Namen; er nennt sich Gunnar und verlangt, dass sie ihm folge nach ihres Vaters Jawort und ihres Pflegevaters und ihrer eignen Bestimmung. Br. zögert, das Schwert in der Hand, in Helm und Brünne antwortet sie kummervoll, er solle erst die erschlagen, die früher um sie geworben. S. besteht darauf, dass sie ihr Versprechen halte, und sie er-

klärt sich einverstanden. Drei Nächte weilt er bei ihr, das entblösste Schwert in des Lagers Mitte. Auf Brynhilds Frage, was der Gebrauch bedeute, antwortet er, so sei es ihm beschieden; sonst wäre es sein Tod. Er nimmt ihr den Andvaranaut und gibt ihr einen andern Ring aus Fafnirs Erbe. Dann reitet er zu den Gesellen zurück und tauscht mit Gunnar wieder die Gestalt. Die Werber begeben sich nach Hlymdal.

Der Bericht ist reich an Entstellungen. Überall machen sich die Folgen der Vereinigung von Walküre und Fürstentochter geltend. Bei der Werbung um die Fürstentochter muss natürlich zuerst der fürstliche Vater gefragt werden. Aber Budli ist nur ein Name ohne Inhalt, ein Statist, der über Br. nichts zu sagen weiss, geschweige über sie befehlen kann. Er kennt weder die Waberlohe noch Brynhilds Gelübde. Nur ganz allgemein sagt er, dass Br. ihren eignen Willen hat; daher weist der Vater die Werber an Br. selbst. Gleichwohl gelangen die Gjukunge nun zu Heimir, den sich der Sagaschreiber durch ein Missverständnis von *Helr.* Str. 7 und 11, 3/4 (s. o. § 12) in Hlymdal wohnend vorstellt. Die Ungeschicklichkeit in der Einführung Heimirs an dieser Stelle ist freilich nicht die Schuld unseres Sagaschreibers. Nachdem der Pflegevater einmal erfunden war, musste er auch irgendwelche Rolle bei der Werbung spielen. Sein Bild zeigt gegenüber dem Budlis sogar etwas Farbe. Er hat zwar kein Bestimmungsrecht über Br., aber er kennt doch die Bedingungen, unter denen sie erworben werden kann. Also weder Budli noch Heimir haben an der Entwicklung der Handlung Anteil, nicht einmal hier bei dem wichtigsten Akte in Brünhildes Leben. Das zeigt, dass sie mit der Person der Umworbenen ursprünglich nichts zu tun haben oder dass Br. in eine Umgebung versetzt ist, die ihr in der echten Sagengestalt fremd ist. Unbewusst steht unser Erzähler also unter dem Einflusse der alten Sage. Weitere Nachklänge aus dieser alten Sage tauchen hier noch auf in dem Bericht über Brynhilds Wohnsitz. Sass Br. in cap. 24 in einem einsamen Turm, in cap. 25 in einer goldgeschmückten Halle auf einem Berge, so wohnt sie hier in einem goldstrahlenden Palast, den die Waberlohe umwallt. Von dem Wesen dieses Feuers aber hat der Verfasser der *Vǫlss.* keine Ahnung mehr. Obwohl er erzählt, dass das Feuer erlosch, als S. hindurchdringt, lässt er nach den drei Nächten, die S. bei Br. weilt, S. durch dasselbe Feuer zu den Gjukunge zurückreiten. Erinnerungen an *Fáf.* Str. 42 und *Skáldsk.* cap. 41 (s. o. §§ 9 und 18) mögen die unklare Schilderung veranlasst haben. Alte echte Züge kommen erst in der Szene wieder zum Vorschein, als S. in Gunnars Gestalt und Br. sich gegenüber stehn. Die schöne Schilderung, wie Br. in Helm und Panzer das Schwert in der Hand, dem sie zur

Frau begehrenden Helden kummervoll „wie ein Schwan von der Woge“ zuruft, er solle erst ihre früheren Freier erschlagen, enthält den deutlichen Hinweis, dass sie sich einem andern bestimmt wusste. In den Augen des Verfassers der *Vǫlss.* freilich, der mit der Waberlohe nichts rechtes anzufangen wusste, ist dieser Kampf mit den frühern Freiern für Br. zur Probe geworden, ob der rechte Freier vor ihr steht. Dass dies Motiv völlig wirkungslos angeschlagen wird, beweist seine Unursprünglichkeit oder dass es falsch verstanden worden ist. Umgeformte Motive sind endlich das keusche Beilager und der Ringwechsel. Sigurds Erklärung, weshalb er so die Vermählung begehn müsse, mag der Sagaschreiber aus der Tristansage entlehnt haben. Aus Fafnirs Erbe stammt der mit dem Fluch belastete Ring, der Andvaranaut. Ihn nimmt S., aber als Erinnerungszeichen, nicht zum Tausche gegen den Brynhilds.

2. Der nächste Abschnitt des Kapitels, 200, 12 — 200, 19, wie Br. zu Heimir kommt, ihm von Gunnars Werbung berichtet, dass ein König, der sich Gunnar nannte, ihre Waberlohe durchritten, sie aber ihm gesagt habe, dass nur S. dazu imstande sei, dem sie Eide geschworen auf dem Berge, und ihrem Pflegevater die Erziehung ihrer und Sigurds Tochter Aslaug überträgt, gilt mit Recht für eine Erfindung des Verfassers der *Vǫlss.* der, um eine Verbindung zwischen der Sage von den Welsungen und der in seinem Werke folgenden von Ragnar Lođbrók herzustellen, die Stammmutter dieses Geschlechtes, Aslaug, zur Tochter Sigfrids und Brünhildes macht. Doch setzt diese Darstellung voraus, dass eine Sagenversion vorhanden war, in der die Begegnung Sigfrids mit Br. vor deren Erwerbung für Gunther ausgedrückt war und in der S. als Brünhildes Bezwinger in unserm Sinne galt. Was in unserm Bericht der Verfasser der *Vǫlss.* Br. sagen lässt, ist in der Hauptsache unverständlich. Wohl weiss der Sagaschreiber noch, dass der Br. bestimmte Freier S. ist und nur dieser die Probe besteht, und dass S. und Br. sich Eide schwören auf dem Hindarfjall. Brynhilds Worte jedoch: „und er (S.) ist mein erster Gatte“, sind hier unmotiviert. In cap. 20/21, wo S. die Walküre erweckt, und ebenso in cap. 24, wo S. Br. bei Heimir wiederfindet, ist von einer Vermählung nicht die Rede, und in cap. 27, 200, 4/8 ist das keusche Beilager von S. und Br. ausdrücklich betont. Brynhilds Worte sind eine Erinnerung an die alte Sagenform, in der S. erst der Verlobte Brünhildes und dann in Gunthers Gestalt auch ihr Gemahl wird.

3. cap. 27, 200, 19 — cap. 31: Die Gjukunge fahren nun heim. In Gjukungenlande findet dann die Hochzeit statt. Da erwacht in S. wieder

die Erinnerung an Br., und er gedenkt des Eidschwures auf dem Berge. Eines Tages kommt es bei einem Bade zum Streit zwischen Br. und Gudrun über den Vorrang ihrer Männer. Gudrun enthüllt das Geheimnis von Brynhilds Erwerbung und zeigt als Beweis für die Wahrheit ihrer Worte den Andvaranaut. Br. erkennt den Ring und geht schweigend heim. Alle Versuche, sie aufzuheitern, fruchten nichts; sie verlangt als Sühnung des an ihr geübten Betrugs Sigurds Tod. S. wird ermordet. Vor dem Scheiterhaufen, auf dem die Leiche des Helden verbrannt werden soll, durchbohrt sich Br. selbst und stürzt sich in die Flammen. So endet Br. mit S. ihr Leben.

Das ist in kurzen Worten der Inhalt der in der *Vǫlss.* lang ausgesponnenen Erzählung vom Ende Sigfrids und Brünhildes. Weitaus die meisten Züge dieses Schlussbildes hat der Sagaschreiber seinen Quellen entlehnt. Andere fügt er selbst gemäss der Idee seines Werkes ein. Eine dritte Gruppe sind offenbar Erfindungen des Erzählers, die nur der Ausschmückung des Berichtes dienen. Dazwischen aber tauchen unverstandene Züge aus der alten Sage auf. Im ganzen lassen sich sieben verschiedene Szenen unterscheiden, die in einer Art von dramatischer Steigerung aneinander gereiht sind. Dabei ist im allgemeinen der von der alten Sage und den Quellen gegebene Gang festgehalten. Der Verfasser der *Vǫlss.* hat aber jede einzelne Szene auf Grund seiner gesamten Sagenkenntnis gestaltet. Dadurch sind Wiederholungen und Widersprüche in seinem Berichte entstanden, die sich jedoch bei genauerem Zusehen ohne weiteres als solche erkennen lassen. Ich habe in der folgenden Übersicht, die ich ausführlicher bringe, weil sie charakteristisch für die Art der Sagengestaltung in der *Vǫlss.* ist, alles das, was unzweifelhaft der ursprünglichen Sage angehört, durch Sperrdruck hervorgehoben. Was der Sagaschreiber nach der Idee seines Werkes hinzufügt, erscheint cursiv gesetzt. Gewöhnlicher Druck ist angewandt, wo die Quelle nacherzählt ist oder offenbare Ausschmückungen der Quelle vorliegen.

Erste Szene: cap. 27, 200, 19/26. Nach der Heimkehr der Gjukunge wird die Hochzeit zugerüstet. *Br. kommt mit ihrem Vater Budli und ihrem Bruder Atli.* Auch eine grosse Volksmenge erscheint. Viele Tage währt das Fest. Gunnar und Br. sind guter Dinge. Da gedenkt S. des der Br. geschworenen Eides.

Zweite Szene: cap. 28, 200, 27 — 201, 8. Bei einem Bade watet Br. weiter in den Strom als Gudrun. Diese fragt, was das bedeute, und Br. antwortet, dass ihr der Vor-

rang gebühre, da *ihr Vater der mächtigere und* ihr Gemahl Gunnar der grössere Held sei, *indem er die Waberlohe durchritten, während Gudruns Gatte, S., ein Knecht König Hjalpreks war.* Zornig erwidert Gudrun, dass S. Brynhilds erster Gatte war, als sie ihn für Gunnar hielt, *nachdem er die Waberlohe durchritten.* Als Beweis dafür zeigt sie den Andvaranaut. Br. erkennt den Ring und geht schweigend heim.

Dritte Szene: cap. 28, 201, 8/17: Abends fragt Gudrun ihren Gemahl, warum Br. unfroh sei, da sie doch Reichtum und Glück habe und den selbst gewünschten Gatten. S. antwortet, ob Br. je sich mit Gunnar zufrieden erklärt habe. Gudrun will des andern Tages sie fragen, wen sie am liebsten wolle. S. rät ihr ab. — Sigurds Worte und Abmahnung sind nur verständlich, wenn er Brynhilds Liebe zu ihm kennt und sich selbst schuldig fühlt.

Vierte Szene: cap. 28, 201, 17 — 202, 25: Am Morgen besucht Gudrun Br. in ihrer Kammer, um sie aufzuheitern. Br. weist sie ab, da Gudrun mit ihrem guten Lose zufrieden sein könne. Als Gudrun weiter in sie dringt, erklärt Br., dass sie ihr S. und sein Gold nicht gönne. Gudrun will sich entschuldigen, dass sie von Sigurds Verpflichtung gegen Br. nichts gewusst habe. Br. beharrt darauf, dass sie von den Gjukungen betrogen worden sei und nur zufrieden sein könne, wenn S., der Drachentöter, der grösste Held, der die Waberlohe durchritten, ihr würde. Gudrun versucht Gunnar gegen den Vorwurf der Feigheit zu schützen. Br. wiederholt die Anklage gegen die Gjukunge, dass sie durch den Zaubertrank Grimhilds um S. betrogen worden sei, und nennt Gudruns Zusammenwohnen mit S. ungehörig. Nach weiteren Erwiderungen Gudruns bricht sie das Gespräch ab. — Br. spricht ihre Liebe zu S. und dessen Verpflichtung ihr gegenüber deutlich aus.

Fünfte Szene: cap. 29, 203, 1 — 204, 9: Gunnar begibt sich zu Br. und fragt sie, was ihr wäre. Nach langem Schweigen erwidert Br., was Gunnar mit dem Ringe gemacht habe, den sie ihm gegeben, *denselben, den sie von ihrem Vater erhalten beim letzten Abschiede,* als sie den Gjukungen hätte folgen müssen. Sie erzählt dann, wie sie Gunnars Gemahlin geworden sei, als die Gjukunge in das Land *ihres Vaters* kamen und zu heeren und brennen drohten, wenn sie ihnen nicht folge. *Budli* habe ihr die Wahl unter diesen freigestellt, sie aber habe das Land zu verteidigen begehrt und *nur dem Zorne Budlis weichend* habe sie sich dem versprochen, der mit Fafnirs Erbe durch ihre Waberlohe ritte und die Männer erschlüge, die sie ihm

bezeichne. Nur S. habe dazu den Mut gehabt. Darum sei sie ihm eidlich versprochen. Jetzt aber hätten die Gjukunge sie eidbrüchig gemacht. Sie schmäht Grimhild als die Urheberin alles Übels. Gunnar verteidigt die Mutter, die besser sei als Br., da sie mit ihrem Lose zufrieden gewesen und Männer nicht gemordet habe. Br. rechtfertigt sich, dass sie weder Heimlichkeiten gehabt noch Untaten verübt habe. Die Gjukunge hätten den Tod verdient. Als sie Gunnar erschlagen will, wird sie von Hǫgni gefesselt. Gunnar befreit sie wieder; sie weist ihn zurück und erhebt um S., der ihr nicht zum Gemahl geworden sei, laute Klage, die durch die ganze Burg schallt. — Anfang und Schluss der Szene sind offenbar erfunden. Im Hauptteil folgt der Sagaschreiber dem Berichte von *Sigkv. sk.* Str. 34/40 und *Oddr.* Str. 18, aber ohne rechtes Verständnis des dortigen Zusammenhanges. Aus dieser Quelle stammt vor allem Brynhilds Erzählung über ihre Erwerbung für Gunnar. Die Gjukunge kommen gerüstet ins Land und drohen mit Gewalt. Zum Herrscher dieses Landes macht unser Erzähler hier statt wie in der Quelle Atli den Vater Budli. In einer späteren Wiederholung des gleichen Berichtes, in der siebenten Szene (cap. 31, 210, 30), tritt statt dessen wieder Atli ein, obwohl in derselben Szene kurz vorher (cap. 31, 210, 28) Br. als bei ihrem Vater wohnend geschildert ist. Noch weniger kann der Verfasser der *Vǫlss.* hier mit der Angabe seiner Quelle fertig werden, dass Br. von den Werbern S. gewählt habe, der ihr Fafnirs Gold gebracht. In *Sigkv. sk.* Str. 38 und 39 lesen wir, dass Br. sich dem verlobte, der ihr Fafnirs Gold brachte. Auf S. den Drachentöter kommt es ihr an; daher heisst es auch in *Sigkv. sk.* Str. 38, 7/8: „das Gold der andern begehrt ich nicht.“ Unser Erzähler aber scheint die Stelle so verstanden zu haben, dass Br. nach dem grossen Goldschatz Sigurds Verlangen getragen. Schon in der vierten Szene erklärt Br. vor Gudrun, sie gönne ihr nicht, „Sigurds zu geniessen noch des vielen Goldes“ (cap. 28, 201, 28). Während also in dem eddischen Liede der alte Zusammenhang noch durchblickt, dass S. als der vom Schicksal bestimmte Freier nach dem Drachenkampf und der Horterwerbung zu Br. kommt und sich ihr verlobt, ist in der *Vǫlss.* Brynhilds Motiv zur Verlobung mit S. die Goldgier. Ähnlich entstellt sind auch die andern beiden Motive, die Br. für ihre Verlobung mit S. angibt. Den Ritt durch die Waberlohe erwähnt *Sigkv. sk.* in der betreffenden Stelle nicht, und unser Erzähler wusste überhaupt nichts rechtes mit ihr anzufangen. Daher wird diese Bedingung für den Freier in der *Vǫlss.* nur ganz kurz erwähnt und die dritte Forderung Brynhilds, der Freier solle die ihm bezeichneten Männer erst töten, wiederholt der Sagaschreiber aus seinem eignen früheren Bericht (cap. 27, 199, 10/13 s. o. § 24), hier aber mit der

Ergänzung, dass S. fünf Könige erschlagen habe, ein Beweis, dass der Verfasser der *Vǫlss.* den Zug nicht mehr verstand. Dass die drei Bedingungen, für ihre Erwerbung, die Br. in der fünften Szene aufzählt, erst aus verschiedenen Andeutungen der Quellen abgeleitet sind, zeigt auch Brynhilds Bemerkung in der siebenten Szene (cap. 31, 211, 2): S. war den andern Werbern nicht gleich. Stammt dieses Wort auch aus *Sigkv. sk.* Str. 39, 5/1, so beweist es doch hier, dass es auf bestimmte Bedingungen für Brünhildes Erwerbung überhaupt nicht ankam, sondern einer von vorneherein ihr ausersehen war, der grösste Held. Wir werden so trotz aller Umformungen, die die Sage erlitten hat, in den alten Zusammenhang zurückgeführt: „Einer nur freie die Braut!" — Auffällig ist noch in Gunnars Erwiderung auf Brynhildes Schmähungen der Mutter Gunnars die Bemerkung, dass Grimhild Männer nicht gemordet habe. Soll das eine Anspielung auf das frühere Walkürentum Brynhilds sein? Brynhilds Antwort könnte als Bestätigung gelten. Wenn sie auch eine Walküre war, so waren ihre Taten doch kein Betrug und kein Frevel, wie sie die Gjukungen an ihr verübt haben. —

Brynhilds Liebe zu S. und dessen eidliche Verpflichtung ihr gegenüber sind wieder deutlich festgehalten.

Sechste Szene: cap. 29, 204, 9 — 207, 8: Gudrun bemerkt die Aufregung ihrer Dienerinnen und hört, dass diese durch Brynhilds Harm hervorgerufen ist. Sie spricht deshalb mit Gunnar. Dieser versucht vergebens Br. aufzuheitern; auch Hǫgni wird von Br. keines Wortes gewürdigt. Nun geht man S. an. Der erwidert auf die Bitte der Gjukunge zunächst kein Wort. Am folgenden Tage teilt er Gudrun nach einer Jagd mit, dass er entschlossen sei Br. aus ihrem Brüten zu erwecken. — Soweit ist die Szene, ob Erfindung des Sagaschreibers oder Nacherzählung einer Quelle ist hier gleichgültig, nur Einleitung und Vorbereitung des folgenden. Nachdem die Bemühungen der an der Täuschung Brynhilds beteiligten Gjukungen, diese zu beruhigen, gescheitert sind, muss S. diesen Versuch machen: Vor der hereinbrechenden Katastrophe wird noch einmal der Ausgleich versucht. Dieser misslingt. Die Katastrophe ist unabwendbar. Bemerkenswert sind in der Schilderung die Betonung der Stimmung Brynhilds — die Gjukungen meinen, dass der Zorn der Götter über sie gekommen, d. h. sie dem Wahnsinn verfallen sei. Aber S. weiss, dass Br. wilde Rachegedanken hegt — und Sigurds Schuldbewusstsein. — S. geht nun zu Brynhilds Gemach, ruft sie bei Namen und heisst sie fröhlich sein. Sofort hält sie ihm seinen Betrug vor, dass nur er die für ihre Erwerbung

gestellten Bedingungen, den Ritt durch die Waberlohe und den Mord der ihm bezeichneten Männer, erfüllt und sie doch Gunnar überlassen habe. S. will Gunnar als den vornehmeren Mann verteidigen. Br. weist ihn ab mit den Worten, dass S. der Drachentöter und Bezwinger der Waberlohe sei, dass sie Gunnar nie geliebt habe und nicht eher Ruhe finde, als bis S. erschlagen sei: S. erwidert ihr, dass dies auch ihr Ende sein werde, und schlägt ihr vor um ihretwillen ihn neben Gunnar als Gemahl zu betrachten. Seine Liebe zu Br. gibt er zu und wiederholt nochmals seinen Vorschlag. Das weist Br. zurück, da sie éinem Eide geschworen, der sie jetzt eidbrüchig gemacht habe. Br. beruft sich wieder auf ihren Eid. S. geht gebrochen von ihr. — Drei Züge in dieser Darstellung sind für die Feststellung des alten Zusammenhanges wertvoll. S. ist der Frevler an Br.; sein Verbrechen ist der an ihr geübte Betrug trotz seiner eidlichen Verpflichtung, die einzige Sühne sein Tod. Diese Gedankenfolge hat der Verfasser der *Vǫlss.* durch Ausspinnung der Erzählung unterbrochen und verwirrt. In den Aufbau des Dramas gehört es, dass vor der Katastrophe Spieler und Gegenspieler sich noch einmal gegenübergestellt werden. Deshalb ist S. der einzige, der Br. zum Reden bringt; die Versuche der Gjukunge, sie aufzuheitern, mussten dieser Idee gemäss scheitern. Daher kommen auch die dritte, vierte und fünfte Szene über Wiederholungen nicht hinaus, zumal die vierte, die nur durch Gudruns Schlussworte in der dritten Szene veranlasst ist, und diese hat keinen weitern Zweck, als S. von dem Geschehenen in Kenntnis zu setzen, der nun aber selbst die Verwicklung nicht sofort, wie man erwarten sollte, zu lösen versucht, sondern zur Steigerung der Spannung Nebenpersonen den Vortritt lassen muss. So erklärt sich der Anfang der sechsten Szene, der die fünfte überflüssig macht. Dass diese trotzdem eingeschoben wurde, beruht darauf, dass der Verfasser der *Vǫlss.* unter dem Einflusse einer bestimmten Quelle stand. Etwas neues bringt sie nicht. Neben dieser Zerdehnung des ursprünglichen Herganges machen sich Erinnerungen an bestimmte Quellen in der Erzählung störend bemerkbar. Br. bezeichnet als Grund ihres Harmes deutlich genug ihre betrogene Liebe zu S. Während nach ihren ersten Worten das ihr Kummer ist, dass nicht Gunnar, sondern S. die für ihre Erwerbung gestellten Bedingungen erfüllt hat, diese in unserm Zusammenhange nur zwei von der Laune eingegebene Wünsche, grämt sie sich nach ihren spätern Worten um S., den hehrsten Helden der Welt, den Drachentöter und Überwinder der Waberlohe. Daher kann sie auch nicht Ruhe finden bis sie mit diesem vereinigt ist. Das gibt sie zu,

indem sie nach Sigurds Worten, sein Ende würde auch das ihre sein, wieder auf ihren S. geschworenen Eid verweist. Sigurds Vorschlag, mit ihr ein Bett zu besteigen, muss sie darum abweisen, da sie damit an Gunnar gekettet bleibt. — Als Abschluss der Szene folgt nun ein Gespräch Gunnars mit Br., das die Überleitung zu der Schlussszene bildet: Br. wiederholt ihre Anklage gegen S. und verlangt seinen Tod. Ihre Begründung, dass S. ihre Schmach Gudrun verraten und sie durch diese öffentlich geschändet sei, ist Gunnar gegenüber durchaus am Platze, wenn sie auch der alten Sage nicht entspricht.

Siebente Szene: cap. 30/31: In dieser Schlussszene folgt der Sagaschreiber im ganzen der Darstellung von *Sigkv. sk.* und Brot, auch wenn deren Bericht mit Einzelheiten seiner früheren Erzählung nicht übereinstimmt. Dem Abschluss des Dramas ist nochmals eine Einleitung vorangeschickt. Br. erhebt wieder laute Wehklage um S. und droht wie in *Sigkv. sk.* Str. 10/11 Gunnar zu verlassen, wenn nicht S. samt seinem Sohne erschlagen würde. Dann finden die Beratungen der Gjukunge über Sigurds Ermordung statt. Gunnar gibt als Grund für sein Verlangen, dass S. sterben müsse, Sigurds Vertrauensbruch an. Er versteht nach cap. 29, 208, 10 darunter Sigurds Bezwingung der Br., trotzdem in cap. 27, 200, 5 (s. o. § 24, 1) Sigurds Beilager mit Br. als keusches dargestellt war und sowohl der sterbende S. (cap. 30, 209, 24/25) als auch Br. vor ihrem Tode (cap. 31, 210, 26) ausdrücklich erklären, dass jede unerlaubte Vertraulichkeit ihnen fremd gewesen. Gunnars Worte sind hier ebenso wenig motiviert, wie wenn er gleich darauf als zweiten Grund für Sigurds Ermordung sein Verlangen nach dessen Gold hinzufügt. Bemerkenswert ist auch, dass Br. jede Gemeinschaft mit Gunnar zurückweist, bis S. erschlagen sei. S. wird ermordet. Als Br. Gudruns Wehklagen vernimmt, bricht sie in Lachen über diese aus. Aber die Freude, die Gegnerin erniedrigt zu sehen, weicht bald der Trauer um den Toten. Nachdem sie S. gerechtfertigt und Gunnar noch einmal den an ihr geübten Betrug vorgehalten und das fernere Geschick der Gjukunge geweissagt hat, gibt sie sich den Tod und wird ihrem Wunsche gemäss auf Sigurds Scheiterhaufen mit diesem verbrannt.

II. Die niederdeutsche Überlieferung.

Die Thidrekssaga.

§ 25. Die einzige der niederdeutschen Überlieferung angehöri Quelle, die für unsere Frage in Betracht kommt, ist die altnorwegisc *Thidrekssaga (Thidrs.).* Über die Stellung, die ihr im Kreise der ve wandten Berichte gebührt, herrscht Meinungsverschiedenheit. Währe die einen Forscher ihr für die Sigfridsage höchste Glaubwürdigkeit be messen, steht sie nach andern gerade hier stark unter dem Einflusse d oberdeutschen Sagengestalt, besonders der im Nibelungenliede en haltenen. Für unsere spezielle Frage ist sie wenig ergiebig, da, was m. l nicht zu bestreiten ist, durch die Verknüpfung der verschiedenen Sage mit einander und deren Zusammenschliessung zu einem um Dietrich vo Bern gebildeten Sagenkreise und durch das ihr eigne an deutsches höfisch Wesen stark gemahnende ritterliche Kolorit, in das die ganze Darstellun getaucht ist, viel von der alten Ursprünglichkeit verloren gegangen ist. N einen wesentlichen Zug hat sie mit voller Deutlichkeit festgehalten: Brü hildes Erwerbung für Gunther durch Sigfrids Hilfe. Auch die Begegnu Sigfrids mit Br. vor deren Erwerbung für Gunther kennt der Sagaschreib ohne jedoch dies Ereignis zum Ausgangspunkt des Sigfrid-Brünhild Dramas zu machen. Die eidliche Verlobung beider bei dieser Gelegenh wird ganz ausser Zusammenhang als nachträgliche Bemerkung erwä da mit ihr der Erzähler nichts rechtes mehr anzufangen wusste. Br hildes Walkürentum vollends ist ganz fallen gelassen; nur vereinzelt tauc Bemerkungen auf, die die Vermutung nahe legen, dass der Verfasser *Thidrs.* von der Walküre Br. gehört oder gelesen hatte.

§ 26. Br. wird zuerst in cap. 167 erwähnt. In Brynhilds Gestüt so den Hengst Grani finden. Wie der Sagaschreiber sich Br. vorstellt, ze capp. 168 und 226. Br. ist die Herrin der Burg Segard, umgeben Rittern und Dienstmannen, ausgezeichnet durch „Schönheit und Artigk durch „Verständigkeit und Höflichkeit und Weisheit und Tüchtigkeit Geschicklichkeit in der Verwaltung des Hauses.“ Sie vereinigt also die Tugenden in sich, die dem höfischen Ritter das Weib begehrens machten. Ein individueller Zug ist in ihrem Charakterbild nicht wah nehmen. Von Brünhildes Walkürentum weiss, wie gesagt, der Erz nichts mehr. Nur ein paar Einzelheiten erinnern vielleicht noch daran. S. nach dem Drachenkampfe zuerst zu Br. gelangt, findet er die Eis

die zu ihrer Burg führt, verschlossen. Da ihm niemand auf sein Pochen öffnet, stösst er das Tor auf. In der Burg kommen ihm sieben Knechte entgegen, die des Burgtors hätten hüten sollen. S. erschlägt sie, als sie ihm den Eintritt in den Palast wehren wollen, und ficht wacker auch gegen die Ritter, die nun herbeieilen, um den Tod der Dienstmannen zu rächen. Durch Br. selbst wird dem Kampfe ein Ende gemacht. — Zu der mittelalterlichen Burg, in die unser Erzähler Br. versetzt, gehören natürlich auch Ritter und Knechte. Aber die völlig bedeutungslose Rolle, die die Ritter hier spielen, und die widersinnige Aufgabe, die den Knechten hier zugeteilt wird, nicht ihres Amtes zu walten, am Tore zu wachen, sondern nur sich von S. erschlagen zu lassen, zeigt wohl, dass Ritter wie Knechte mit ihrer Herrin nichts zu tun haben. S. findet Br. auf einsamer Höhe, zu der er durch eine Gewaltleistung gelangt. Das ist wohl der alte Sagenzug, der in unserm Berichte in zeitgemässer Umformung erscheint. Deutlicher verrät sich Br. als Walküre durch die Worte, mit denen sie Sigurds Kampf mit den Rittern schlichtet: „Da wird Sigurd, Sigmunds Sohn, gekommen sein und . . . . . sollte willkommen sein bei uns.“ Woher Br. den im Walde bei einem Schmiede ohne Kenntnis von Vater und Mutter aufgewachsenen Recken kennt, steht in der *Thiđrs.* nicht. Wir haben offenbar einen ältern nicht mehr verstandenen Sagenzug vor uns, nach dem S. durch Br. die Walküre, die den Erwecker kennen muss (s. o. § 20), erfährt, wer er ist. Vielleicht gehören in diesen Zusammenhang auch Brynhilds Worte: „und du sollst hier willkommen sein bei uns; oder wohin hast du deine Fahrt beabsichtigt?“ Sie hat also seine Ankunft erwartet. Das scheint mir die mit überirdischem Wissen ausgestattete Walkürennatur auch dieser Br. vorauszusetzen. Was sich sonst noch bei Sigfrids Begegnung mit der Walküre zuträgt, hat in der Darstellung unseres Erzählers keinen Platz. Er nennt in cap. 168 nicht einmal die Verlobung beider. Denn S. ist nur zu Br. gekommen, um sich Gráni zu erwerben; nachdem er diesen Zweck erreicht hat, geht er seines Wegs. Die Walküre kommt nicht weiter zu Wort.

§ 27. Dagegen ist die Begegnung Sigfrids mit Br. vor deren Erwerbung für Gunther wenigstens mit deutlichen Worten festgehalten. S., der nach der Erwerbung Granis zu König Isung von Bertangaland gekommen und dort mit Thiđrek, Gunnar und Hǫgni zusammengetroffen ist, zieht mit diesen nach Bern, darauf zum Niflungenland, dem Reiche Gunnars, und vermählt sich hier mit Grimhild, Gunnars und Hǫgnis Schwester, und erhält die Hälfte von Gunnars Reich. Er rät Gunnar zur Werbung um Br., die Burgherrin von Segard. Dass diese dieselbe Br. ist, in deren Gestüt S.

Grani fing, zeigt zunächst Sigurds Kenntnis ihrer Person und ihres Aufenthaltsortes. Nur geht der Verfasser der *Thidrs.* darin über die alte Sage hinaus, dass er S. selbst Gunnar auf Br. aufmerksam machen lässt. Der Betörung Sigfrids durch den von Gunthers Mutter ihm gereichten Zaubertrank bedurfte unser Erzähler nicht, da bei ihm nach cap. 168 S. keine Verpflichtung gegenüber Br. eingegangen ist. Er kam damit zugleich über die Schwierigkeit hinweg, wie sich in der alten Sage Sigfrids Kenntnis von Br. trotz des Vergessenheitstrankes erklärt. Aber er mag die Verlobung beider aus irgend welchem Grunde nicht entbehren, und so lesen wir in cap. 227 plötzlich, dass Br. S., als er ihr entgegentritt, übel aufnimmt, weil er Gunnars Schwester zur Frau genommen hat, dass sie ihm Treubruch vorwirft und ihn anklagt, dass sie nun wider ihren Willen eines andern Weib werden müsse. Zur Motivierung für dies sonderbare Verhalten Brynhilds gibt er nun einen Nachtrag zu seiner Erzählung in cap. 168, dass S. und Br., als sie sich das erste Mal trafen, durch Eide sich verlobt halten, ohne zu bemerken, wie matt gegenüber Brynhilds Hinweis auf Sigurds eidliche Verpflichtung dessen Entschuldigung klingt, so sei es des Schicksals Wille, auch werde sie in Gunnar Ersatz für ihn finden, und wie wenig Sigurds Beweggrund, Br. preis zu geben, dass er lieber Grimhild zur Frau genommen habe, da er durch diese die Hilfe ihres Bruders gewonnen, während Br. ohne Bruder sei, das Urteil rechtfertigt, dass am Ende der Sigfridsage in cap. 348 der Sagaschreiber über seinen Helden, den egoistischen Verräter am Eide, gibt, dass Sigfrids Name wegen der Tugenden des Helden nimmer untergehn wird „in deutscher Zunge und desgleichen bei den Nordmannen". Diese Ungeschicklichkeit in der Motivierung mag denn auch für einen spätern Bearbeiter der *Thidrs.* die Veranlassung zu einer freilich ebensowenig glücklichen Änderung gewesen sein. Nach der Handschrift A der *Thidrs.* erklärt Br. in ihrem Zorn, dass sie wisse, wie S. von Gudrun durch Zauberei betört worden sei. Damit ist allerdings der alte Zusammenhang wieder hergestellt, aber Sigfrids Kenntnis von Brünhildes Art und Wohnsitz wieder unerklärt. Die ganze Szene ist sichtlich erfunden, um eine Lücke, die der Verfasser der *Thidrs.* in seiner Quelle vorfand, auszufüllen, und so wurde die Werbung Gunthers, der selbst keine Rolle spielt, mit alten Sagenzügen aufgeputzt, um wenigstens eine Verbindung zwischen der Ausfahrt Gunthers in cap. 226 und dem Hochzeitsmahl und der Brautnacht in cap. 228 herzustellen.

§ 28. Höchst wertvoll aber ist die *Thidrs.* für die Frage, wie die Erwerbung der Gemahlin Gunthers geschah. Die *Thidrs.* ist der einzige

nordische Bericht, der den Kampf Brünhildes mit Gunther und dann mit S. um ihr Magdtum erzählt. In cap. 228/229 ist eingehend auseinandergesetzt, wie Br. Gunnars vertrauliche Annäherung erst erfolgreich abweist, dann aber durch S., den sie für Gunnar hält, gezwungen wird sich ihrem Manne zu bequemen. Keiner der für die alte Sage charakteristischen Züge fehlt in dieser Szene. Wo der Sagaschreiber über diese hinausgeht, liegt seiner Darstellung ein altes Motiv zu Grunde, oder es handelt sich um Neuerungen des Verfassers der *Thiđrs.*, die im Plane seines Werkes liegen. Br., die als Walküre mit überirdischen Kräften ausgestattet ist, verweigert Gunther ihre Gunst, und dieser ist trotz aller Anstrengung nicht imstande, sie seinen Wünschen gefügig zu machen. In unserer Erzählung heisst es, dass während dreier Nächte ein Kampf zwischen Br. und Gunnar stattfand. ohne das Gunnar an sein Ziel kam. So muss S. für diesen eintreten, und zwar im vollsten Sinne des Wortes. Daher erhält er hier von Gunnar den Auftrag, Br. das Magdtum zu nehmen. Vermutlich hat der Verfasser der *Thiđrs.* andere Berichte gekannt, die die Erwerbung Brünhildes aus bestimmten Gründen anders darstellten. Gegen diese polemisiert er stillschweigend, indem er ein Gespräch zwischen Gunnar und S. am Morgen nach der dritten Nacht einschiebt, das zur Entschuldigung für Gunnars Ansinnen an S. dienen soll, aber doch keine Ehrenrettung für Gunnar wird. Gunnar ist unfroh über sein Missgeschick und spricht mit S. Da antwortet dieser, dass Br. so lange die stärkste aller Frauen sei, wie sie ihr Magdtum behalte, und Gunnar beauftragt ihn ihr dieses zu nehmen, da er als ein so starker Mann dazu fähig sei. Bis dahin bringt das ganze Gespräch keinen neuen Gedanken. Wenn es dann weiter heisst, dass S. deshalb zur Ausführung des Auftrages sich am besten eigne, weil er am ehesten darüber schweigen werde, was geschehen sei, so sehe ich darin nur einen Versuch, eine nicht mehr bekannte Motivierung zu ersetzen. S. ist von vornherein Brünhildes Bezwinger. Unser Erzähler, dem nur noch die Tatsachen ohne ihre Begründung aus der alten Sage bekannt sind, erfindet eine Motivierung, die sich aber durch ihre Ungeschicklichkeit als Erfindung sofort kennzeichnet. S. entledigt sich nun des ihm gewordenen Auftrages unter Gestaltentausch. Auch unser Sagaschreiber kennt die Notwendigkeit, Br. zu täuschen; nur setzt er an Stelle des Gestaltentausches, mit dem er nichts anzufangen wusste, die Vertauschung der Kleider, und da diese nur vor den Hochzeitsgästen standhält, fügt er hinzu, dass S. in Brynhilds Kammer sich „Tücher auf sein Haupt warf und sich ganz müde stellte." Nun gelingt die Täuschung Brynhilds. Soweit folgt unser Erzähler der alten Sage, ohne unklar zu werden. Zwei Bemerkungen in seiner Schilderung jedoch

zeigen, wie sehr ihm die Sage, unter deren Bann er steht, fremd war. S. nimmt der Bezwungenen, bevor er sie verlässt, einen Ring vom Finger und steckt ihr einen andern an. Des Ringes der Br. bedarf der Sagaschreiber für seine spätere Darstellung vom Streit der Königinnen. In diesem Zusammenhang aber begeht S. nur Diebstahl. Nicht im mindesten wird seine Tat motiviert. Ebenso unverständlich ist in der *Thiðrs.* die Angabe, dass in dem Hause, in dem Gunnar die Brautnacht begehn will, kein anderer Mann ausser Gunnar sein soll. Die Erwerbung Brünhildes für Gunther geschieht sagengemäss auf derselben einsamen Höhe, auf der S. die schlafende Walküre erweckte. Der Zug kehrt hier umgeformt wieder; aber der Verfasser der *Thiðrs.* versteht ihn nicht mehr; darum setzt er, nachdem er vorher Br. als Burgherrin geschildert hat, um diesem Attribut Brünhildes gerecht zu werden, hinzu, dass „Wachtmänner aussen Wache halten sollten." — Der Schlussbericht unseres Sagaschreibers, capp. 230 und 342/348, ist für unsere Frage wertlos. Für den Verfasser der *Thiðrs.* der die eidliche Verlobung Sigfrids und Brünhildes bei ihrem ersten Zusammentreffen aufgegeben hat, besteht Sigfrids Schuld darin, dass er seiner Gemahlin das Geheimnis von Brünhildes Erwerbung für Gunther preisgegeben hat, und Brünhildes Grund für ihr Verlangen, dass S. sterben müsse, nur darin, dass S. ihre Schmach verraten und damit auch Gunther geschändet hat. Von Brünhildes Liebe zu S. trotz dieses Vergehens ist in der *Thiðrs.* keine Rede. Damit ergab sich von selbst, dass Br. auch dem Toten nicht nachzufolgen braucht. So ist des Sagaschreibers nüchterne Darstellung des Verhältnisses zwischen S. und Br. auch noch des ebenso grossartigen wie versöhnenden Abschlusses beraubt.

III. Die oberdeutsche Überlieferung.

Das Nibelungenlied.

§ 29. Was für die *Thiðrs.* als Quelle älterer Sagen zu beachten war, gilt in höherem Masse vom *Nibelungenliede.* (*N l.*). Auf diese Dichtung am ehesten möchte ich M o g k s Satz angewandt sehen: „Sagengeschichte ist Literaturgeschichte". In keinem unserer Berichte ist die Hauptsache so sehr zur Nebensache geworden, der alte Stamm so üppig von jungen Trieben und fremden Ranken überwuchert worden wie hier. Der Dichter des N l s. schreibt einen Roman für die erste ritterliche Gesellschaft seiner Zeit. Es ist ihm nicht darum zu tun, ein Stück alten Heldenlebens in neuem

Glanze wieder erstehen zu lassen; er will der festfrohen Gesellschaft seiner Kreise ein farbenprächtiges Bild ihres eignen Treibens zeichnen. „vreuden und hōhgezīten",Liebesglück und Liebesleid, ritterliches Leben und Sterben, kurz alles, was zur hohen Ritterschaft gehört, das will er an der Hand seiner Erzählung in buntem Wechsel an dem geistigen Auge seiner Zuhörer vorüberziehen lassen. Und um diesem literarisch seit den Tagen Veldekkes, Hartmanns und Wolframs verwöhnten Publikum etwas Neues zu bieten, wählt er nicht nur eine noch nicht verbrauchte Form, sondern auch einen neuen Inhalt, einen Stoff aus der vaterländischen Sage. Was in seiner Heimat sich vielleicht das Volk von Sigfrids Jugendtaten, seiner Liebe zu Kriemhilde und seinem Tod und von Kriemhildes Rache erzählte, das verpflanzt er in den Rittersaal. Aber stets als Ritter und Minnesänger. So muss sich die Sage unter seiner Hand manche Entstellung gefallen lassen, und nur der Mittelmässigkeit unseres Dichters verdanken wir es, dass etwas altes Sagengut gerettet worden ist.

§ 30. Auch das *Nl.* hat alte Züge bewahrt, z. T. freilich in Umformungen, die sich jedoch aus der Zeit der Entstehung unserer Dichtung oder aus dem Plane des Werkes leicht begreifen lassen. Am Wohnsitze Brünhildes zunächst haftete die Vorstellung des Wunderbaren, Geheimnisvollen. Im *Nl.* ist an die Stelle des einsamen Felsen die ferne, einsam im Weltmeer ruhende Insel Island getreten, die je weiter sie von den andern heimischen Schauplätzen unserer Dichtung lag, desto eher der Phantasie der Zuhörer die Wunder und Schrecken dieses Landes glaublich machte. Auch die Waberlohe ist verschwunden; das flammende Feuer ist durch das flammende Gold der Burg Brünhildes ersetzt. Diese Pracht von Brünhildes Wohnsitz ist mehrfach erwähnt, vor allem Str. 383, 4; 404. — Wie in der alten Sage bilden Gunthers Gefolge bei der Werbung S. und Hagen. Es ist nun höchst bemerkenswert, dass der Dichter diesen alten Zug beibehalten hat. Als höfischer Sänger hätte er, der sich sonst keine Veranlassung entgehn lässt, die äussere Pracht des Rittertums seiner Zeit mit ihren vreuden und hōhgezīten, festlichen Aufzügen, Turnieren und Gelagen, in den glühendsten Farben zu schildern, — man denke vor allem an die Aventiuren 10: Brünhildes Einzug in Worms; 11: Sigfrids und Kriemhildes Empfang in Xanten; 12/13: Sigfrids und Kriemhilds Fahrt nach Worms — doch gierig nach der Gelegenheit greifen müssen, eine wahrhaft königlich inszenierte Brautfahrt des zu Eingang seines Liedes als Herrn eines so glanzvollen Ritterstaates geschilderten Königs Gunther den Zuhörern vor Augen zu führen. Er hätte um so mehr Grund dazu gehabt, als er Br. als Beherrscherin eben eines solchen Reiches

darstellt (Str. 475/78; 522/26) und nach dem Kampfe S. aus seinem Nibelungenreiche eine ebenbürtige Macht herbeiholen lässt (Str. 501/07), damit seinem Publikum begreiflich wird, dass eine solche Fürstin wie Br. trotz der drohenden Haltung ihrer Mannen dem unbekannten Werber in seine ferne Heimat folgt. Nur einen dritten Gesellen fügt der Dichter S. und Hagen hinzu, Dankwart, eine Änderung, die mit der Vorliebe des Dichters für diese Person erklärt ist. Man vergleiche die Dankwart zu Liebe erfundene Episode: Str. 513/21: Dankwart teilt Brünhildes Schatz auf. — Ein alter Sagenzug ist endlich vor allem die Erwerbung Brünhildes durch wesentliche Hilfe Sigfrids.

§ 31. Aber auch nicht unwesentliche Neuerungen fehlen nicht. Statt des dem höfischen Publikum unverständlich gewordenen Gestaltentausches ist es die aus den Dichtungen vom Reiche der Zwerge wohlbekannte Tarnkappe, die den Sieg Gunthers ermöglicht. Und an die Stelle des Flammenrittes (im Sinne von § 19) sind die ritterlichen Kampfspiele getreten.

Vor allem aber fehlt die doppelte Begegnung. Ausgesprochen ist sie nirgends; aber Fingerzeige, dass auch die Quelle des *Nls.* sie kannte, sind, wenn auch als getrübte Andeutungen, unbedingt vorhanden. 1. S. allein kennt die furchtbare Art der Br.; daher widerrät er zunächst die Fahrt (Str. 330); er wird von Hagen als Begleiter Gunthers vorgeschlagen, weil er Br. kennt (Str. 331); aus demselben Grunde hält er das Mitführen des Heerbannes für unnütz (Str. 340); vor Br. erklärt er, dass er mit Gunther in ihr Land gekommen sei, obgleich ihm die Gefährlichkeit dieses Unternehmens bewusst sei (Str. 422). 2. S. kennt Brünhildes Reichtum (Str. 344). 3. S. kennt die Gebräuche in Brünhildes Burg (Str. 406 und 407). 4. S. allein kennt den Weg zu Br. (Str. 378). 5. S. erkennt Brünhildes Wohnsitz (Str. 382; 384). 6. S. erkennt Br. aus der Zahl ihrer Frauen (Str. 391/93). 7. S. wird ebenso vom Gefolge Brünhildes erkannt (Str. 411). 8. S. wird von Br. wie ein Bekannter behandelt: sie vermutet als Zweck seiner Reise die Erwerbung ihrer Minne (Str. 416); sie begrüsst ihn vor den andern und fragt nach dem Grunde seiner Fahrt (Str. 419). Alle diese Stellen kann man bei Seite schieben, da der Dichter, nur um Sigfrids Person in den Vordergrund zu rücken, S. vor den beabsichtigten Helden dieser Szenen, Gunther, gesetzt haben mag.

§ 32. 9. Diese Erklärung passt aber nicht für Sigfrids sonderbare Idee, vor Br. als Dienstmann Gunthers zu erscheinen. Nach Str. 386 gibt

S. seinen Begleitern den Auftrag, ihn als Gunthers Mann zu bezeichnen. Die senaue Befolgung dieses Auftrages hält er für wertvoll. Vgl. Str. 385:

unt wil iu helden râten ir habet einen muot.
ir jehet gelîche jâ dunket ez mich guot;
swenne wir noch hiute vür Prünhilde gân,
sô müezen wir mit sorgen vor der küneginne stân.

Die Sorge, von der S. redet, ist nicht Furcht vor Brünhildes Stärke. Dagegen hilft ihm seine Tarnkappe. Es ist die Befürchtung, es könne ihn einer verraten aus Unvorsichtigkeit. Dieser Idee zuliebe zeigt er sich auch äusserlich als Gunthers Mann: In Str. 396/97 bringt er Gunthers Ross an den Strand und hält Gunther wie seinem Herrn den Zügel. In Str. 420 nennt er vor Br. Gunther seinen Herrn; dsgl. in Str. 422; 471; 481. Umgekehrt bezeichnet ihn Gunther als seinen Dienstmann (Str. 509). Woher stammt diese „Marotte" Sigfrids? Schwerlich ist es der Rest eines alten Sagenzuges, nach dem S. zu Gunther in einer Art Knechtsverhältnis stand. Das diese sonderbare Idee gerade hier auftaucht, wo es sich um die Erwerbung Brünhildes handelt, also am Angelpunkte des Sigfrid-Brünhilde-Dramas, und dass S. die genaue Befolgung der Massregel für wichtig genug hält, vor allen Dingen ein Verplaudern des wahren Sachverhaltes zu verhüten, das scheint mir darauf hinzuweisen, dass sie als Verkleidung Sigfrids, um ihn vor Br. unkenntlich zu machen, gedacht ist, eine Massregel also, die nur den Zweck haben kann, S., der von früher her Br. bekannt ist, als fremd erscheinen zu lassen. Freilich ist unser Dichter inkonsequent genug kurz vorher beide als alte Bekannte sich begrüssen zu lassen; er weist aber wenigstens die Initiative dabei Br. zu (Str. 419).

§ 33. 10. Und endlich Str. 511, wo Br. S. allein von der Begrüssung der Nibelunge ausschliesst! Weshalb diese offenkundige Unhöflichkeit? Die beste Erklärung dafür ist immer noch die, dass der Dichter hier unter dem Eindruck eines alten Sagenzuges stand, nach dem S. der treulose Geliebte ist, eine Sagenform, die der Dichter, bezeichnend genug für sein poetisches Ungeschick, als vollendete Tatsache zum Grunde von Brünhildes sonst unverständlichem Benehmen macht, ohne sich über die Sache weiter auszulassen.

11. Dieselbe Anschauung liegt der Szene in Str. 618fgg. zu Grunde. Br. bricht während des Hochzeitsmahles zu Worms beim Anblick Kriemhildes in Tränen aus. Von Gunther nach dem Grund dazu gefragt, nennt sie die Verlobung der Schwägerin mit dem Dienstmann Gunthers. Gunther will sie zu anderer Zeit aufklären, welche Bewandtnis es damit habe; sie aber

droht seine Annäherung abweisen zu wollen, wenn sie nicht den Grund von Sigfrids und Kriemhildes Verbindung erfahre. Gunther nennt nun S. einen ebenso reichen und mächtigen König, wie er selbst sei; aber er kann Br. nicht beruhigen. Man fragt sich doch, warum Gunther nicht gleich, schon in Str. 620/21, die Behauptung Brünhildes, S. sei Gunthers Dienstmann, richtig stellt und weshalb seine Erklärung über Sigfrids Königtum (Str. 623) wirkungslos bleibt. Str. 620/21 erklären sich aus dem Plane der Dichtung: Sigfrids wirkliches Verhältnis zu Gunther musste verschwiegen werden mit Rücksicht auf die Vorgänge in Island. In Str. 623 lüftet Gunther diesen Schleier tatsächlich, aber erst nachdem durch Brünhildes Worte der Preis der Mühen auf Island auf dem Spiele stand. Und wie allgemein sind Gunthers Andeutungen über S. gehalten. S. ist ein reicher König mit den üblichen Burgen und weiten Ländern; kein wo und kein wie! Also nicht weil in der alten Sage S. zu Gunther in einer Art von Knechtsverhältnis steht und dieser Zug sich durch die Ungeschicklichkeit des Dichters in unser *Nl.* gerettet hätte, sondern in Konsequenz der Umformungen und Erweiterungen der Sage durch den Dichter. Dass aber Gunthers Erklärung erfolglos bleibt, ist wiederum ein Durchbrechen der alten Sage: Br. kennt S.; sie weint aus Schmerz um den verlorenen Geliebten.

§ 34. 12. In derselben Richtung bewegen sich die für unsere Frage wichtigsten Szenen in Str. 630/42 und Str. 648/83, 2, die beiden Szenen in Gunthers Ehegemach.

α) Str. 630/42: Br. weist erfolgreich Gunthers Annäherung ab, solange sie das Geheimnis um Kriemhildes Vermählung nicht wisse. Der Sagenzug ist bekanntlich alt; nur die Begründung von Brünhildes Verhalten gehört dem Dichter des *Nls.* an, der den selbst erfundenen Zug, Brünhildes Ansicht von Sigfrids Dienstmannenverhältnis zu Gunther ausbeutet.

β) Str. 648/83, 2: Wichtiger ist die zweite Szene. Gunther klagt S. das Leid der verflossenen Nacht, „vriwentlîche, ûf genâde“ (650, 3); er erwartet also Hilfe von S., die dieser verspricht mit der Versicherung, Brünhildes Jungfräulichkeit schonen zu wollen. In hartem Kampfe wird Br. von S. in der Tarnkappe gebändigt; S. nimmt Br. unbemerkt Ring und Gürtel und verschwindet, um Gunther das Feld zu räumen.

Die Szene gehört zu den unerfreulichsten im Liede. Ein unklarer Kopf, dem widersprechende Sagenberichte von grösserer oder geringerer Vollständigkeit in mehr oder minder deutlicher Erinnerung durchs Hirn schossen, versucht mit dem Stoff fertig zu werden; er bemüht sich die un-

verstandene Sache durch höfisches Kolorit seiner Darstellung zu veranschaulichen und seinem armen König Gunther die angestammte Königsart wenigstens durch rhetorische Floskeln ausdrücklich zu dokumentieren. An keiner andern Stelle wohl macht sich die Mittelmässigkeit des deutschen Nibelungendichters so fühlbar wie hier, wo ein echtes Talent den Lapidarstil der nordischen Überlieferung gefunden oder ein kluger Kopf den Schleier der Nacht über diese Vorgänge im Brautgemach Gunthers gebreitet hätte. Unser Dichter aber muss ins Detail gehn; denn Aufbau und Durchführung der ganzen Szene beruhen auf alten nicht mehr verstandenen Zügen.

Schon die Frage Sigfrids an Gunther: „w i e i s t i u h î n t g e l u n g e n?“ (648, 4) ist etwas sonderbar. Das klingt doch stark „modern“ und ist wörtlich verstanden für unser sittlich sonst ernstes *Nl.* kaum denkbar. Jedenfalls brauchen wir ohne Not die schon genügend grosse Zahl pikanter Situationen in der mhd. Literatur aus dem *Nl.* nicht zu vermehren. Der grausame Hohn, der in Sigfrids Frage liegt, ist dem Dichter nicht zuzutrauen; es wirkt nur die Erinnerung an die alte Sage nach. Auch die auffällige Offenheit, mit der sich Gunther über seine doppelte Schande, sein Unglück in der verflossenen Nacht und sein ferneres physisches Unvermögen, Brünhildes Herr zu werden, ausspricht, und seine als etwas ganz selbstverständliches vorgetragene Bitte an S., zu helfen, sind mir nur erklärlich als verschwommene Reminiszenzen aus der alten Sage, in der S. von vornherein der Bezwinger Brünhildes ist. Unser Dichter freilich musste, da er eine unbegrenzte Hochachtung vor allem besitzt, was König heisst, doch wieder in soweit Gunthers Königtum gerecht zu werden versuchen, als er seinen Helden wenigstens einen Anlauf nehmen lässt, dessen kläglichster Ausgang aber nur noch deutlicher Gunthers ganze Erbärmlichkeit zeigt und von selbst in die von der alten Sage gewiesene Strasse zurücklenkt: In der Tarnkappe, dem zeitgemässen Vertreter des Gestaltentausches, erreicht S., was Gunther unmöglich war. Die Art nun aber, wie unser Dichter dies berichtet, ist geradezu unsinnig unsinnlich. I m D u n k e l n entspinnt sich v o r d e m n i c h t s s e h e n d e n Z u s c h a u e r G u n t h e r zwischen Br. und dem u n s i c h t b a r e n S. ein Kampf, der in eine regelrechte wüste Rauferei ausartet, wobei der arg bedrängten Br., der im Ringen mit S. die Glieder erkrachen, dass sie vor Schmerz aufschreit, der Gedanke kommt, mit dem Gürtel den sie Fesselnden, der kurz zuvor noch eine unliebsame Berührung mit dem Fussschemel gehabt hat, zu binden! Der endlich Bezwungenen nimmt S. dann — das alte Verlobungszeichen, den Ring, und obendrein noch den Gürtel, die Borte. Weshalb auch diese? Weil

zufällig die Borte vorher bei der Fesselung Gunthers und im Kampfe zwischen S. und Br. eine Rolle gespielt hat? Der Dichter sagt wie zu seiner Entschuldigung: „ine weiz, ob er daz taete durh sînen hôhen muot", (680, 2). Und nachdem nun in der Balgerei (sit venia verbo!) S. Sieger geblieben ist, hebt der Dichter hervor, dass Br. durch Gunthers Minne mit dem Magdtum zugleich ihre Stärke verlor (681, 4). Stärke und Jungfräulichkeit sind in der ganzen Sage, nicht nur hier, zusammengehörende Begriffe; das erste ist an das zweite geknüpft. Wozu hat nun der ganze Kampf Sigfrids gedient? Das ist ebenso unverständlich, wie wenn kurz zuvor die von S. gerade bezwungene Br. „*Guntheres* wîp" genannt wird (677, 4).

Alles das sind Unebenheiten, die von selbst schwinden, wenn Sigfrid der eigentliche Bezwinger Brünhildes ist. Es macht also die alte Sage selbst in einem Gedicht wie dem *Nl.*, das den Stoff in so stark modernisierter Zurichtung bietet, immer wieder ihr Recht geltend.

§ 35. Einen Punkt habe ich bisher ausser Acht gelassen, auf den der Vollständigkeit halber jetzt kurz eingegangen werden soll. Brünhildes Walkürentum kennt das *Nl.* nicht. Denn das deutsche Mittelalter weiss von Walküren nichts mehr. Es ist aber höchst bemerkenswert, wie in den für unsere Frage wertvollen Strophen Br. uns entgegentritt. Dass eine solche Schilderung einer Fürstin und Königsbraut überhaupt möglich war zur Zeit der Blüte des Frauendienstes, wo andere Dichter nicht Worte genug finden können, um die Frau immer wieder als das „senende wîp" zu feiern, wo selbst Personen der heiligen Geschichte, deren Charakterbild doch feststand, sich der süsslichen Geziertheit ritterlicher Sitten bequemen müssen, bis es einer, wenn auch über ihr Ziel hinausschiessenden, so doch gesunden Reaktion bedurfte, um diese Geschöpfe ohne Mark und Bein in ihr Schattenreich zu verbannen und lebenswahre Gestalten, wenn es auch nur derbe Bauerndirnen sind, an ihre Stelle zu setzen, das zeigt klar, dass unser Sänger die Personen seines Liedes nicht frei gestaltete. Seine Quelle zeichnet ihm Br. als wildes Mannweib, und wie sehr der Dichter des *Nls.* sich auch bemüht durch den zeitgemässen Schmuck, mit dem er Br. behängt, diese zum höfischen Ritterfräulein zu machen, die alte Walkürenart kann seine Heldin doch nicht verleugnen.

§ 36. Vgl. zu den Zahlenzitaten: *Liederedda*: hg. v. Finnur Jónsson. Halle 1888 und 1890 (Strophenzählung nach Bugge). *Snorra-Edda*: hg. v.

E. Wilken. Paderborn. 1878. *Vǫlsungasaga:* hg. v. Wilken a. a. o. *Nibelungenlied*: hg. v. K. Bartsch. Leipzig. 1880. Zu den Übersetzungen: *Liederedda* nach H. Gering, die Edda. Leipzig. o. J. *Snorra-Edda* nach Gering a. a. o. *Vǫlsungasaga* nach v. d. Hagen-Edzardi, *altnordische Heldensagen.* Leipzig. 1897. *Thiðrekssaga* nach A. Rassmann, *die deutsche Heldensage.* Hannover. 1863. Bd. 2.

Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neueren komischen Drama.

(Schluss).

Von

Anton Glock.

Die „engeren Bezeichnungen, welche von den Instrumenten hergenommen sind, deren sich die Spielleute bedienten“ [67]), können wir füglich übergehen. Denn mit ihrer dramatischen Tätigkeit hat das nichts zu tun. Jedoch mit den Namen, welche sie „ihrer dichtenden und vortragenden Tätigkeit“ verdanken und welche sie „von ihrem sonstigen Tun und Treiben“ haben, müssen wir uns, soweit es auf unser Thema Bezug hat, auseinandersetzen. Was nun die erstere Gruppe anlangt, so findet sich hier kein Ausdruck, der nähere Aufklärung über dramatische Kunstübungen verschaffte [68]); ausserdem sind alle Namen Bezeichnungen edleren Inhalts als die, mit welchen man die Spielleute sonst begabte, so dass man wohl an einen Zusammenhang dieser Art mit den alten germanischen Sängern denken wird; damit fallen sie hier ausser Betracht. Das „sonstige Tun und Treiben“ der Spielleute ist im „*antrer*“ ausgedrückt, den wir bereits behandelt haben. Der Ausdruck „*loter*“ [69]), der ihnen noch später beigelegt

---

67) Piper, a. O., S. 18.

68) Man nehme nicht daran Anstoss, dass „*scophsanc*“ (Steinm.-Siev. II, 455, 37; — 599, 46) das Wort „*tragoedia*“ übersetzen muss; denn was das im Mittelalter bedeutet, lehrt ja Cloetta.

69) Piper, S. 9, Anm.

wurde und der heute noch besteht, kommt im Althochdeutschen überhaupt nur als Sachbezeichnung vor und bedeutet da ungefähr den Inhalt von allem, was der *„scirno“* tat [70]).

Die deutschen Namen geben also keinen Anhaltspunkt zum Gedanken, die Spielleute hätten dramatische Kunst betätigt. Mit den üblichen lateinischen Bezeichnungen verhält es sich auch nicht anders [71]). Diejenigen, welche wegen ihrer Bedeutung im klassischen Latein daran denken liessen, sind, wie nachgewiesen, bereits in frühester Zeit depraviert und verallgemeinert worden; so drücken die Namen *„scurra, histrio, mimus, pantomimus, ludio, scenicus, satyricus, thymelicus“* keinen Unterschied mehr aus. Dafür und daneben stehen aber gelegentlich Bezeichnungen wie *„saltatores, gesticularii“*, die hauptsächlichste Beschäftigung der Spielleute direkt berührend.

Ein Rückblick auf das bisher Gesagte lehrt, dass weder die Glossen zu den lateinischen Bezeichnungen der Spielleute noch deren Benennungen überhaupt in irgend einer Weise auf eine dramatische Tätigkeit derselben zu schliessen erlauben. Aber das, wovon bisher gesprochen wurde, gibt ja nur für die Zeit vom 8. bis zum 12. Jahrhundert Aufschluss. Für das 13. und 14. Jahrhundert gibt es kein derartiges Material. Und gerade in dieser Zeit regt sich das neuere Drama mächtig. Wenn nun die Spielleute einen wesentlichen Anteil daran gehabt hätten, so sollte man doch wohl glauben, dass sie ihre Spuren auch in der Überlieferung zurückgelassen hätten. Aber nicht das geringste davon. Durch die beliebt werdende Kunstübung, die obendrein der Kirche, der Wächterin von Ehre und Sittlichkeit, nahe stand, hätten sich die Spielleute eine Besserung ihres Rufes verschaffen können. Aber was für ein dunkles Bild enthüllt sich bei Erforschung der Meinung,

---

70) Die Glosse *„mima = toccha“* (Steinm.-Siev. II, 743, 34) und ihre Erklärung bei Piper (l. c.) geht wohl aufs Puppenspiel, das in keiner Weise dramatischer Natur zu sein brauchte.

71) Siehe L. Gautier, *Les épopées françaises* 2. édit. (Paris 1894) T. II, p. 10 ff., wo die lateinischen Namen aufgeführt sind. Eine Aufzählung hauptsächlich der seltener vorkommenden Ausdrücke ist dem Johannes Saresberiensis zu entnehmen, welcher in seinem *„Polycraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum“* (S. *Migne, Patrologia Latina* 199) anführt: *„Mimi, salii vel saliares, balatrones, aemiliani, gladiatores, palaestritae, gignadii, praestigiatores, malefici . . . et tota joculatorum scena“* (Lib. I, cap. VIII. — Migne, a. O., col. 406). Die Ausdrücke kommen zum Teil nur hier vor.

welche das 15. Jahrhundert vom Spielmann hatte! [72]) Wie tief musste er während der Zwischenzeit in der allgemeinen Achtung gesunken sein! Unter seinem Namen sind zwar noch die lateinischen Bezeichnungen *„mimus, jocularis, balatro“* im Umlauf. Aber was müssen sie für Verdeutschungen erfahren! Der *„mimus“* gilt als *„lantlauffer, lantvarer* [73]), *fryhart, ruffian, loderer“;* der *„histrio“* noch dazu als *„farnmanne“*, und eine geläufige Übersetzung ist die mit *„gougler“*, das seine alte Bedeutung noch nicht verloren hat, wie das dabeistehende *„prestigiator“* bezeugt, welches obendrein auch noch mit *„zouberer“* wiedergegeben wird. Eine weniger verfängliche Erklärung gibt man den genannten Wörtern nur ganz vereinzelt. Wie eine Erinnerung an den alten Spielmann klingt es vollends, wenn *„mimus“* im 16. Jahrhundert mit *„aventeurer“* [74]) übersetzt wird. Als Schauspieler tritt also der Spielmann nach allen diesen Nachrichten in jener späteren Zeit nirgends auf. Folglich wohl auch in jenem fraglichen Jahrhundert nicht, wo uns derartige Notizen fehlen. Oder ist es wahrscheinlich, dass die Spielleute eine anfangs nicht beliebte und darum vernachlässigte Belustigung, die aber stets ihre Domäne gewesen wäre, nunmehr, da sie stark in Aufnahme gekommen, ausser acht gelassen hätten? Und so behaupten wir denn kurzweg auf Grund dieses Beweismaterials, dass die Spielleute des Mittelalters mit der Entstehung des neueren Dramas gar nichts zu tun haben, ja dass sie überhaupt nie dramatisch tätig waren.

Nun geben wir aber gerne zu, dass dieses Resultat noch nicht für unbestreitbar und sicher gehalten werden kann, wenn es sich nur auf diese wenigen und wenig bestimmten Beweispunkte stützt. Aber als Zeugnis bei der Untersuchung dieser Sache kann es wohl gelten. Wichtiger sind gewiss jene Überlieferungen, die das Leben und Treiben der Spielleute überhaupt behandeln. Dass eine vollständige, auch nur annähernd vollständige Zusammenstellung der Berichte hierüber hier nicht gebracht werden kann, ist begreiflich. Denn wahrscheinlich ist ein „Reichtum von hierher gehörigen Notizen zerstreut in den Konzilien-Beschlüssen aus dieser Zeit, in den Stadtchroniken des Mittelalters, in den Geschichtswerken und Briefen der Klostergeistlichen und ähnlichen Dokumenten“ [75]). Diese Schätze

72) Vgl. Dieffenbach, *Glossarium Latino-Germanicum* (Frankf. 1857), und vom gleichen Verfasser, *Novum Glossarium*, unter den Wörtern *„baratro, histrio (strio), iocularius, ioculator, mimus, prestigiator, scenicus, scurra“*.

73) Damit sind nicht bloss „Vaganten“ sondern wahrhaftig „Vagabunden“ gemeint.

74) D. h. wohl „einer der *aventiuren* vorträgt“.

75) Grysar, a. O., S. 331 ff. bes. Anm. 1.

müssten aber erst gehoben werden; vorderhand ist auch ihr blosses Vorhandensein nur vermutet.[76])

Worauf nun die Ansicht, dass die Spielleute dramatische Stücke aufführten, sich gründete, geht aus dem Abgehandelten hervor. Das Vorkommen von Wörtern, die im klassischen Latein die Bedeutung eines dramatischen Künstlers hatten, gab dazu Veranlassung; wo im Mittelalter von „*mimus, histrio* oder gar *scenicus*“ die Rede ist, hat man fälschlich an Schauspieler gedacht[77]), und befriedigte so, um die Entstehung des neueren komischen Dramas aus alten Zusammenhängen zu erklären, mehr ein Postulat als eine Hypothese. Was diese Wörter aber für einen Bedeutungswandel durchgemacht hatten, darüber war man sich aus Mangel an genügenden antiquarischen Kenntnissen nicht klar. Das aber soll hier nachdrücklich betont sein, dass nicht überall hinter jenen Bezeichnungen auch gleich dramatische Künstler zu vermuten sind, da ja nachgewiesenermassen schon früh eine Depravation dieser Namen eingetreten ist. So wollen wir uns denn bei der nun folgenden Besprechung des gesamten Tuns und Treibens der Spielleute nicht verleiten lassen, in jedem „*histrio, mimus* und

---

76) Grysars Darstellung über das „Fortbestehen der Mimen im Mittelalter“ beschränkt sich auf die Notizen, die ihm Muratori (*Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Tom II Dissertatio Vigesima nona. Mediol. 1739) und Du Cange (*Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, ed. L. Favre) gewähren. — Auch wir scheuten vor der Aufgabe, die Konzilienbeschlüsse auf diese Sache hin durchzustöbern, wegen der Schwierigkeit, womit das verbunden wäre, zurück, zumal zwei Ursachen uns bei dieser Unterlassungssünde das Gewissen erleichterten. Einmal glauben wir nämlich, dass in den vielen Werken, die sich in den letzten 50 Jahren mit den Spielleuten befassten, doch genug Material gegeben ist. Dann aber bezweifeln wir auch, dass die Konzilienbeschlüsse u. s. f. wirklich so reiche Ausbeute versprechen. An Erwähnungen der Spielleute wird es ja gewiss dabei nicht fehlen; ob aber auch ihr Treiben einer eingehenderen Schilderung darin gewürdigt wird? Wenn sie ihren Vettern gleichen, so beschränken sich auch diese Notizen auf solch unbestimmte Bemerkungen, wie sie uns in den bereits bekannten Auszügen begegnen. — Einen verhältnismässig reichen Schatz von Zitaten bietet Gautier, a. O., jedoch hauptsächlich nur mit Bezug auf Frankreich. Für Italien bietet Muratori Ähnliches. Für Deutschland aber fehlen leider derartige ausführlichere Sammlungen; die *Monumenta Germ. hist.*, wo wir ein leicht zugäng liches Quellenmaterial zu finden hofften, versagen durch den Mangel eines auch nur einigermassen vollständigen Wort- und Sachlexikons.

77) Schack, S. 29 f.; bes. Anm. 52; „... Du Fresne in gloss. sagt, *mimus* bedeute im Mönchslatein nichts weiter als einen Musikanten; — eine in dieser Ausdehnung gewiss irrige Behauptung. ... Noch bestimmter deutet das Wort *Histriones*, das sich in mittelalterlichen Schriften so häufig findet, auf dramatische Vorstellungen, gleichviel von welcher Art und Form“. — Grysar, S. 332 f.

scenicus", von dem die Überlieferung berichtet, auch gleich einen Schauspieler und dramatischen Künstler zu sehen.[78])

Vor allem oblagen die Spielleute der Ausübung der Musik. Du Cange sieht sich sogar versucht, unter dem Worte *„mimus"* in der späteren Zeit nur einen *„musicus, qui instrumentis musicis canit"* zu verstehen, so sehr fiel ihm in seinen Quellen diese Erscheinung auf. Das geht nun, wie Schack und Grysar richtig erkannt haben, entschieden zu weit. Aber jedenfalls ist es wahr, dass das Spielen von Instrumenten einen grossen Teil ihrer Tätigkeit ausmachte. Sicher gab es sogar Leute, die auch in diesem Beruf dem nicht erst modernen Prinzip der Arbeitsteilung huldigten und die Musik von allen Künsten eines Spielmanns als ihr Spezialfach erwählten. Aus vielen nur einige wenige Belege dafür[79]). Jacobus II., rex Majoricarum, lässt es nicht zu, dass andere *„nisi mimi extranei vel nostri, qui tantum instrumenta sonant, in fine mensae vellent, nobis volentibus, instrumenta sua sonare"*[80]). Ein ganzes Hoforchester scheint Albrecht IV., von Österreich besessen zu haben; die Namen der Künstler sind im Gültenbuch der Schottenabtei vom Jahre 1398 aufgeführt, mit Beifügung des Titels, den sie von ihrer Kunst hatten[81]). Natürlich gehörten zu den Musikern von Beruf auch alle diejenigen Spielleute, welche bei Hof- und Stadtfestlichkeiten, bei Tournieren, dann auch bei Hochzeiten[82]) und ähnlichen Gelegenheiten[83])

78) Eine ganz unzulässige Begründung, welche aus diesem Irrtum entspringt, ist es demnach, wenn L. Wirth (*Der Stil der Oster- und Passionsspiele bis zum 15. Jahrhundert incl.* Leipzig 1888, S. 1 sagt: „Die Spielleute scheinen schon sehr frühe ausser ihren gewöhnlichen Künsten und Kunststücken auch mit theatralischen Vorstellungen aufgetreten zu sein, daher die Bezeichnung *„mimi, scenici"*. Ebenso bei W. Golther *(Geschichte der deutschen Literatur 1,* S. 411), der es für richtig hält, „eben aus dieser Bezeichnung der Spielleute mit Sicherheit zu schliessen, dass theatralische Leistungen einfachster Art zu ihrem Repertoire gehörten". Andere Argumente scheint man eben nicht zu haben; diese aber bedeuten eine offenbare petitio principii. — Zum Folgenden vgl. man ausser den bereits erwähnten Werken von Piper und Gautier auch W. Hertz, *Spielmannsbuch*, 2. Aufl. (Stuttgart 1900), wo man auf S. 315 f. auch die ganze übrige einschlägige Literatur verzeichnet findet.

79) Vgl. vor allem Gautier, p. 68 ff.

80) Ebda. p. 55; siehe dort auch den Rest dieses Zitates und Du Cange. s. v. *„mimus"*.

81) G. Zappert, *Über das Fragment eines Liber dativus*, in den Sitzungsber. d. kais. Akad. phil.-hist. Kl., XIII. Bd. (Wien 1854) S. 161, Anm. 145.

82) Muratori, col. 842 E. (1039. Jahr), berichtet von der Vermählung des Vaters der Mathilde von Tuscien:

„Timpana cum citharis, stirisque lyrisque souant heic
Ac dedit insignis Dux praemia maxima mimis".

Ferner Zappert, a. a. O. S. 155 Anm. 131.

teils zu ernsten Momenten (Aufzügen), teils zu heiteren (Tänzen) ihres Amtes walteten [84]). Zwischen diesen letzteren und den Fastnachtspielen mag man nun einen lockeren Zusammenhang für möglich halten; denn viele, namentlich von den älteren Stücken dieser Art, sind nur die Einleitung zu einem Tanze, zu dem am Schlusse von einer mitspielenden Person die Aufforderung an den Spielmann ergeht. Doch ist das viel zu äusserlich und unbedeutend, mit dem dramatischen Kern vollends viel zu wenig verbunden, als dass man darauf gestützt den Spielleuten dieser Art einen Einfluss auf die Entstehung des dramatischen Teils jener Spiele einräumen könnte.

Eine andere Art der „mimi" verband die musikalische Kunst mit der des Wortes; es waren die Sänger, deren Lieder entweder mit eigenem Spiel oder dem von Genossen begleitet wurden [85]). Diesen ähnlich sind jene Spielleute, welche als Lobredner in Hymnen und Epen ihre Gönner und deren Stammbaum feierten. So der „mimus" des Nikolaus de Braia:

„. . . *cithara celeberrimus arte*
assurgit Mimus, ars mimica quem decoravit.
Hic ergo chorda resonante subintulit ista:
Inclyte Rex Regum . . ." (hierauf folgt das Lob) [86]).

83) Aufgezählt bei J. Stosch, *Der Hofdienst der Spielleute im deutschen Mittelalter* (Berlin 1881) S. 7.

84) Nicht umsonst hat sich wohl auch der Name Spielleute auf die Musikkorps im Heere vererbt. — Von der Mitwirkung bei der Kirchenmusik waren die Spielleute als Instrumentalisten ausgeschlossen. Als Sänger dagegen drangen sie (oder vielmehr die Goliarden, welche mit den Spielleuten von ihren Feinden immer in einen Haufen zusammengeworfen werden, obwohl sie aus ganz andern Prinzipien herauswuchsen!) in den Kirchen ein, so dass sich die Synode von Trier 1277 dagegen wenden musste. — L. Wirth, a. O. S. 2. [Doch hat dieser die zitierte Stelle sicherlich falsch verstanden. Weil verboten wird „dass die Trutanen und andere fahrende Schüler oder Goliarden Verse singen über das Sanctus und Agnus Dei . . .", glaubt er für diese „Störung" des Gottesdienstes einen Grund finden zu müssen, den er also formuliert: „Man wird ihr Auftreten in der Kirche . . . auf ihre Mitwirkung bei dramatischen Aufführungen zurückführen, wovon sie dann Missbrauch machten." Dass die Goliarden (vgl. zu diesem Ausdruck das nächste Kapitel) als Sänger beim Gottesdienst mitwirken konnten, ist begreiflich. Der Missbrauch, den sie trieben und der im Synodalbeschluss gerügt wird, hat aber mit dem Drama gar nichts zu tun. Die „Störung" bestand nämlich nur darin, dass sie „Verse singen über das Sanctus und Agnus Dei", wie deutlich genug gesagt ist. Diese „Verse" aber sind „weltliche" Melodien (Lieder), die neben („über oder unter") der liturgischen Melodie, als dem „cantus firmus", eine polyphone Begleitung bildeten und so die Anfänge des Kontrapunkts darstellen. — Die Erklärung Wirths ist interessant als ein Zeichen, wie man alles Mögliche und Unmögliche zwangsweise mit dem Drama in Zusammenhang brachte, um eben einer vorgefassten Meinung Geltung verschaffen zu können].

85) Beispiele allenthalben in den genannten Werken.

86) Du Cange, s. v. *Ministelli.*

Ferner der in den *„Carmina Burana“* [87]) erwähnte *„histrio“*:

„Meretur histrio
virtutis premium
dum palpat vitium
dulci mendacio.“

Auch der *„Liber de nugis Curialium“* des Walter Map [88]) aus dem 12. Jahrhundert berichtet also: *„Nobis divinam Karolorum et Pepinorum nobilitatem vulgaribus ritmis sola mimorum concelebrat* [*urbanitas?*], *presentes vero cesares nemo loquitur“.* — Über die Stoffe, welche diese Sänger, soweit sie nicht Laudatoren waren, als Vorwurf nahmen, überliefert Sextus Amarcius [89]):

„Ille (sc. mimus) fides aptans crebro diapente canoras
Straverit ut grandem pastoris funda Goliath,
Ut simile argustus uxorem Suevulus arte
Luserit, utque sagax undaverat octo tenores.
Cantus Pythagoras et quam mera vox Philomele
Perstrepit . . . .“

Diese Art von Spielleuten waren wohl grösstenteils auch die Verfasser oder doch wenigstens Bearbeiter des von ihnen Vorgetragenen. Darauf deutet auch die Bemerkung des Engelbert von Admont [90]): *„Histrion*[*es*], *qui vocantur cantores nostro tempore et antiquitus poetae.“*

Die Musik mag nun von dieser Gattung bald mehr, bald weniger beigezogen worden sein, so dass schliesslich der Vortrag, die Deklamation doch die Hauptsache war. Solche Deklamatoren haben wir aber schon sehr frühe durch Priscus und Apollinaris Sidonius kennen gelernt [91]). Da wir aber auch wissen, dass bei diesen an dramatische Künste nicht zu denken ist, so wollen wir auch darin nicht gleich einen unbedingten Beweis für die Aufführung von Dramen sehen, dass im Mittelalter im Zusammenhang mit diesen Erzählern ein „Theater“ erwähnt wird. Bei der Korruption, die alle derartigen Bezeichnungen erfuhren, als man sie aus dem Altertum übernahm, ist es unbedingt notwendig, vorher zu prüfen, was man unter diesem Worte überhaupt sich vorzustellen hat. Von diesem Gesichtspunkt aus ist

---

87) Ausg. des Stuttg. lit. Ver. 16, S. 66.

88) *Mon. Germ. hist.* ed. Pertz XXVII, S. 73.

89) M. Manitius, *Sexti Amarcii Piosistrati Sermonum libri* IV (Leipzig 1888), S. 17.

90) A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger.* 2. Aufl (Leipzig 1889), Bd. I, S. 565 Anm. 1.

91) Ein solcher war auch der Mime Vitalis; vgl. Grysar; S. 314.

die Nachricht des Anonymus in seiner Mailänder Chronik aufzunehmen [92]), der ein altes Mailänder Theater beschreibt: *„super quo Histriones cantabant de Rolando et Oliverio"*; sowie auch folgende Stelle [93]): *„scurrae . . . adversus hunc clamabant in theatris, in stratis, in viis"*. — Das *„theatrum"* oder *„spilhûs"* des Mittelalters, diente den mannigfaltigsten Zwecken. Dass es neben seiner Bestimmung als Gerichtsplatz, als Gemeindeversammlungsort, als Kaufhaus im Zusammenhang mit einer alten germanischen Erinnerung auch zu Spiel und Tanz, überhaupt als Ort der allgemeinen Unterhaltung diente, das veranlasste wohl die lateinisch schreibenden Chronici, diesen Stätten den Namen zu geben, der uns leicht irreführen kann. Ihnen galt eben als Theater eine jede Gelegenheit, wo es was zu sehen gab. Von dramatischen Aufführungen aber rührt der Name gewiss nicht her; müsste man ihn denn sonst nicht auch als Bezeichnung von Kirchen und Friedhöfen mit mehr Recht erwarten, wo doch wirklich „Theater" gespielt wurde? Folglich darf man aus dem Vorkommen dieses Namens keinesfalls den Schluss ziehen, dass dort auch schon Dramen gegeben worden sind. Freilich später, als sich die Bühnenspiele bereits eingebürgert hatten, da war es natürlich, dass man sie, eine öffentliche allgemeine Belustigung, auch in die zu solchen Zwecken bestimmten Gebäulichkeiten transplantierte [94]). Hier kann man also im eigentlichsten Sinne von einer Renaissance, einer Wiedergewinnung des antiken, in seiner realen Bedeutung verloren gegangenen Begriffes reden. Dass aber im Mittelalter das „theatrum" mit dem Drama nichts zu tun hat, bestätigt auch die genannte Stelle des Mailänder Anonymus. Die dort erwähnten Gesänge von Roland und Oliver sind nämlich unzweifelhaft Spielmannsgedichte, nicht Dramen, sondern Deklamationen, die von den Mimen wohl in der Weise vorgetragen wurden, wie wir uns den Vortrag unserer Nationalepen, der Spielmannsgedichte u. s. w. denken. Die Stoffe zu diesen Darbietungen waren nicht nur dem Saeculum entnommen, sondern auch der geistlichen Geschichte, wie bei einem Falle mit ganz absonderlicher Wirkung überliefert ist: *„Forte quadam die audivit* [sc. S. Aybertus] *mimum cantando referentem vitam et conversionem S. Theobaldi, et asperitatem vitae ejus, quam numquam vivendo deserens,*

---

92) Bei **Muratori**, col. 844 B.

93) *Mon. Germ. hist.* Pertz II, 179.

94) Vgl. E. **Jacobs**, *Markt und Rathaus, Spiel- und Kaufhaus.* i. d. *Zeitschrift d. Harzvereins* 18, S. 191—254. — *„Theatrum"* ist mindestens seit dem 13. Jahrhundert der lateinische Ausdruck für Rathaus. S. 203 f.; solche „theatra" werden selbst in Märkten und Dörfern erwähnt.

tandem perpetuam adeptus est gloriam"[95]); auch ist anderorts die Rede von *„joculatores, qui gesta cantant principum et vitam sanctorum*"[96]).

So sehr nun bei dieser Art von Spielleuten ein Zusammenhang mit dramatischen Spielen des Altertums zurückzuweisen ist, ebenso sehr steht es fest, dass die Spielleute, welche als Tänzer u. s. w. auftraten, ihren Stammbaum so weit hinaufführen können; die Fortpflanzung des „Pantomimus" lässt sich augenscheinlich durch die Jahrhunderte hindurch verfolgen. Bei diesen Tänzern ist natürlich dramatische Tätigkeit ausgeschlossen. Ihr Wirken schildert der bereits genannte Mailänder Anonymus: *„Finito cantu* (sc. de Rolando et Oliverio) *Bufoni et mimi in citharis pulsabant et decenti motu corporis se circumvolvebant*"[97]). Man wird entschieden an die Angaben erinnert, die sich schon bei Isidorus Hispalensis über derartige Aufführungen finden, und kann sehen, dass im Wesen sich seit seiner Zeit wohl nichts geändert hat.

Zu den Mimen des Mittelalters gehörten auch noch andere Spassmacher, welche mit allerlei Jongleurkünsten ihr Publikum unterhielten. Auch diese haben mit dem Drama gar nichts zu tun. Höchstens darf man ihnen einen Einfluss auf die Ausstattung einräumen, aber auch erst in späterer Zeit, als sich das Drama schon ziemlich entwickelt hatte. Denn sie hatten über einen nicht unbedeutenden szenischen Apparat zu gebieten. Chaucer erzählt z. B., „dass sie bei ihren Spielen die Zuschauer durch das Erscheinen und Verschwinden von Löwen, von Gewässern mit darauf schwimmenden Barken, von blühenden Gefilden und von steinernen Schlössern zu überraschen pflegten"[98]). Mag nun bei dieser Schilderung die Phantasie auch übertrieben haben, gänzlich aus der Luft gegriffen kann sie doch nicht sein[99]). — Derartige Künste können nun wohl für die spätere, praktische Entwicklung der Bühne nicht ganz ohne Bedeutung sein, nimmermehr aber konnten sie einen Anstoss zur Entstehung dramatischer Kunstbetätigung geben.

---

95) *Acta Sanctorum*, Aprilis I, S. 675 a.

96) Zitiert bei Gautier, p. 12 Anm. 1.

97) Muratori, col. 844 B.

98) Schack, a. O., I, S. 31 f.

99) Der Einfluss dieser Künste tritt wohl in der „*Comoedia muta*" zu Tage, dem Pantomimus, der 1530 vor Kaiser Karl V. zu Augsburg aufgeführt worden sein soll (Goedeke, *Grundriss z. Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen* 2. Aufl. II, S. 132), und auch in deren Quelle, dem Spiel zu Paris 1524; die Vorlage (von Guillaume Farel?) hat wirklich dramatische Gestalt, fällt aber auch bereits ins 16. Jahrhundert.

Wenn man von dramatischen Leistungen der Spielleute bisher gesprochen hat, so hatte man dabei wohl vor allem die professionsmässigen Spassmacher und Witzbolde unter ihnen im Auge. Diese haben es sicher auch veranlasst, dass man den Mythus auftischte, als habe ein Zusammenhang zwischen dem antiken Mimus und dem neueren Drama bestanden und als sei das Bindeglied zwischen beiden eine durchs ganze Mittelalter sich hindurchziehende dramatische Tätigkeit der Spielleute gewesen. Gerade die Bezeichnung dieser Art als *„mimi* und *histriones“* begünstigte ja diese Täuschung. Aber man beachtete dabei nicht, dass die Kunst des Schauspielers, welche dieser Gattung nicht abzusprechen ist, keineswegs das Bestehen des Dramas als Voraussetzung haben müsse. Ihre „Künste der Nachahmung“, die *„verba joculatoria“* [100]) konnten auch auf einem anderen Wege als im Drama zur Geltung kommen, und die blosse Vortragskunst konnte nimmer im mittelalterlichen Gedankenkreise die Idee des Dramas wecken. [101])

---

100) Du Cange, s. v. *„Ministelli“* u. a. a. O.

101) Man vgl. was dazu Cloetta (a. O. S. 100 ff.) über den Vortrag der Elegienkomödien sagt. Diese standen aber dem Drama doch sicherlich am nächsten; dennoch aber sind sie unaufführbar gewesen, wie Cloetta es nachweist. Spricht man aber von einem Vortrage derselben mit verteilten Rollen, so hat das nicht viel zu bedeuten, selbst wenn er wirklich vorgekommen sein sollte. Denn hierbei war ein ausserhalb der Personen des Dramas stehender Rezitator, der die eigentlichen Vorgänge, die Handlung, erzählte, unentbehrlich. Das Grundwesen des Dramas, die Aktion, fehlte also immerhin und war ersetzt in epischer Weise durch Rezitation. Die „Aufführung“ einer Elegienkomödie in dieser Art mochte etwa in ähnlicher Weise wirken, wie heutzutage die der Passion, wie sie etwa in den katholischen Kirchen in der Charwoche abgesungen werden, oder die einer J. S. Bachschen Passion wobei der „Evangelist“ die Rolle jenes Rezitators übernimmt. Wer aber bekommt davon den Eindruck eines Dramas? — Der erste Ansatz zu dramatischer Wirkung, als Urbild des Mysteriums, war vielmehr der Augenblick, da der Priester den Inhalt der Worte des Evangelisten, wenn auch nur symbolisch, in Handlung umsetzte. Wurde z. B. das Kruzifix bei der Erzählung der Grablegung Christi eingehüllt oder umgelegt, bei der von seiner Auferstehung wieder enthüllt oder aufgerichtet, so trug eine solche Handlung den Keim des Dramas in fruchtbarerer Weise in sich als jeder vorgetragene Dialog oder selbst eine Rezitation der Elegienkomödie mit verteilten Rollen. Es ist aber noch recht zweifelhaft, ob letztere überhaupt geschehen sei. Gerade darin, dass einer die verschiedensten Rollen hintereinander und durcheinander spielen konnte, bestand des Mimen grösste Kunst, auf die er sich gewiss viel zu gute tat. So ist auch die Stelle in der Grabschrift des Mimen Vitalis (Peiper, a. O. S. 511 f.) zu fassen:

„Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum,
Ut plures uno crederis ore loqui.“

In allen bisher angezogenen Nachrichten sind die einzelnen Sparten des Wirkungsfeldes der Spielleute betroffen. Es gibt aber auch Nachrichten, die ihr gesamtes Tun und Treiben besprechen. Dabei müsste nun, sollte man denken, doch auch ihre dramatische Tätigkeit erwähnt werden, wenn sie ihr wirklich oblegen wären. Dass kleinere Andeutungen, wie die im *Erek*[102]) oder die in der *Limburger Chronik*[103]) nichts beitragen, könnte man ja auch noch verschmerzen; auch wenn der Sachsenspiegel[104]) nichts derartiges erwähnt bei der Definition des Begriffes „spilmann", kann das schliesslich noch hingehen. Dergleichen Nachrichten sind ja doch noch ziemlich knapp gefasst. Aber dass der Verfasser des *Karlmeinet,* bekanntlich selber ein Spielmann, nichts davon erwähnt, wo er doch von dem Treiben seiner Kollegen in folgender Stelle[105]) ein so buntes Bild entwirft!

„Ouch quamen dar mer dan vere
Hundert mynistere
De wir nennen speleman,
Jnd van wapen sprechen kan.
Solche konden singen
Von ouenturen ind dingen,
De geschagen in alden iaren.
Solche ouch da waren,
De van mynnen ind leue
Sprachen sunder breve,
Sulche, de de vedelen sware
Daden luden offenbare,
Sulche, de wael dat horn bleys
Sulche gebeirdc als eyn reis
Sulche floreden cleyne
Mit holtze ind mit beyne,
Sulche blesen mutet
Wael vp dem musett
Solche harpen ind gygen
Den man gerne mochte swygen,
Sulche cum salterio
Truriche hertzen machen vro,
Sulche, de van zencolen
Zo Parys helden scholen,

Als Pendant dazu denke man ferner auch an die Pantominen, wo ja auch bereits im Altertum eine und dieselbe Person alles tanzte, also keine „verteilten Rollen. vorkamen.

102) *Erec* des Hartmann von Aue, 2. Ausg. v. M. Haupt, Vers 2152—60.

103) *Mon. Germ. hist.* IV, 1. *Deutsche Chroniken* 93, 29 (ad. an. 1397).

104) F. Vogt, *Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter.* Anm. 36.

105) *Karlmeinet.* i. d. Bibl. d. Stuttg. lit. Ver. 45, S. 439.

Sulche meyster gude
Koechelden vnder dem hoede,
Sulche konden dryuen
Vmb val zo schiben,
Sulche wael de becken
Entfeyngen mit den stecken,
Sulche tumelden[106]) ind sprungen,
Sulche de vele waele sungen,
Sulche, as sy is begerden,
De bucke mit den perden
Daden sy samen stryden
Jnd merkatzen ryden,
Sulche de auch konden
Dantzen mit den hunden,
Solche, de ouch steyne
Kuweden harde cleyne
Solche ouch, de sich des vermas,
Dat hey wael vur as
Jnd vsser dem munde bleis
Ouch quam da sulch reis,
De kunde harde waele
Schallen as de nachtegale
Jnd ouch sunderlingen
Nach anderen vogelen singen.
Solche pyffen, als de re,
Sulch, as der pawe schre.
Wat mach ich hye aff sagen vele?
Dar quam van anderem spele
Manch harde gemelich man
Der ich gesagen neit en kan . . ."

Obwohl hier am Schlusse die Aufzählung abgeschnitten ist, kann man doch getrost behaupten, dass dramatische Darsteller sicher erwähnt worden wären, wenn es unter den Spielleuten solche gegeben hätte. Zudem hätten sie ja gleich bei den am Anfang der Stelle angeführten Deklamatoren genannt werden müssen, nicht aber erst nach den Musikanten und jedenfalls nicht erst nach dem Heer von Gauklern, dem der Schluss der Stelle gewidmet ist.

Auch in einer Handschrift, dem *Pénitentiel* des Thomas von Cabham[107]), wird ausführlich über die Spielleute gehandelt: *„Tria sunt*

106) tûmâri?

107) Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; *Bibl. nat. lat.* 3218; vgl. Gautier, a. O. p. 21, 1, — Eine andere Handschrift *De septem sacramentis (Bibl. nat. lat.* 14859, bei Gautier, p. 11, 2 und p. 24, 1), aus dem 13. Jahrhundert handelt gleichfalls über die Spielleute, doch nicht allgemein. *„De omnibus . . . funambulis,*

histrionum genera. Quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus, vel demutando se turpiter, vel induendo horribiles larvas, et omnes tales damnabiles sunt, nisi reliquerint officia sua. Sunt etiam alii, qui nihil operantur, sed criminose agunt, non habentes certum domicilium; sed sequuntur curias magnatum et dicunt opprobria et ignominias de absentibus ut placeant aliis. Tales etiam damnabiles sunt, quia prohibet Apostolus cum talibus cibum sumere et dicuntur tales scurrae vagi, quia ad nihil aliud utiles sunt nisi ad devorandum et maledicendum. Est etiam tertium genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines, et talium sunt duo genera. Quidam enim frequentant publicas potationes et lascivas congregationes, et cantant ibi diversas cantilenas ut moveant homines ad lasciviam, et tales sunt damnabiles sicut alii. Sunt autem alii, qui dicuntur joculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum, et faciunt solatia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis, et non faciunt innumeras turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis et faciunt videri quasi quaedam fantasmata per incantationes vel alio modo. Si autem non faciunt talia sed cantant in instrumentis suis gesta principum et alia talia utilia ut faciant solatia hominibus sicut supra dictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa . . .“ Auch in dieser ziemlich ausführlichen Stelle sucht man vergebens nach einem positiven Grund für die Annahme einer dramatischen Tätigkeit der Histrionen [108]). —

Da nun eine tatsächliche unbezweifelbare Nachricht, dass unter den Mimen des Mittelalters dramatische Künstler gewesen seien, überhaupt nicht bekannt ist, so konnte sich die Annahme, dass es gleichwohl so gewesen, auf keine Anhaltspunkte stützen. Entstanden ist der Irrtum augenscheinlich

---

saltatoribus joculatoribus . . . quorum opera nihil prosunt humanae vitae, sed obsunt. Circa joculatores distinquendum. Quidam . . ., cum ludibrio et turpitudine sui corporis, deformantes imaginem Dei, acquirunt necessaria; . . . Sed si cantant cum instrumentis et de gestis ad recreationem et forte ad informationem, vicini sunt excusationi.“

108) Vgl. auch die Stelle aus der *Summa poenitentiae*, welche Petit de Juleville (*Histoire du Théâtre en France. 2. Les Comédiens en France au moyen âge*, p. 21) in französischer Übersetzung wiedergibt, um daraus, jedenfalls ohne Grund folgende Vermutung abzuleiten: *il nous semble que le comédien, au moins en germe, est ce jongleur satirique qui „débite des opprobres sur le compte des absents“.* — Ein nachahmender Künstler wird er ja wohl gewesen sein, aber als ein dramatischer kann er nicht ohne weiteres gelten. So ist auch hier wieder durch ungenügende Unterscheidung eine Verwirrung geschaffen.

bloss dadurch, dass die lateinischen Bezeichnungen, welche im Mittelalter etwas ganz anderes bedeuteten als sie im klassischen Latein bedeutet hatten, auf eine falsche Fährte lockten. Da wollen wir nun denen, welche vom Sprachgefühl der goldenen Latinität sich leiten liessen, es keineswegs verargen, wenn sie sich durch Notizen, wie die folgende, irre führen liessen: *„Saepe in tragoediis et aliis carminibus poetarum, in joculatorum cantilenis describitur aliquis vir prudens, decorus, fortis, amabilis“* [109]). Aber wir, die Peiper und Cloetta die mittelalterliche Auffassung von Tragödie und Komödie gelehrt haben, wissen, was davon zu halten ist. [110])

Ein weiterer, indirekter Beweis, dass vor der Entstehung des neueren Dramas, wie es in den ersten Dokumenten erscheint, die dramatische Kunst etwas Unbekanntes war, mithin auch von den Spielleuten nicht geübt wurde, liegt darin, dass das ganze Mittelalter keine richtige Anschauung vom Wesen des Dramas und von der Art seiner Aufführung im Altertum hatte. [111]) Die Meinung, die man sich darüber zurechtgelegt hatte, ging auf die Notizen alter Kirchenschriftsteller, namentlich auf Isidorus zurück. Wie weit aber dessen Anschauung von der Wahrheit entfernt war, ist bereits früher dargelegt. So sagt Johannes de Balbis in seinem *Catholicon,* das auf Umwegen zu Isidorus zurückleitet: *„mimus: ioculator et proprie rerum humanarum imitator, sicut olim erant in recitatione comoediarum, quia quod uerbo recitator dicebat mimi motu corporis exprimebant“* [112]). In ähnlicher Unwissenheit redet er von der „scaena“: *„In illo umbraculo latebant personae larvatae quae ad uocem recitatoris exibant ad gestus faciendos.“* — Ein anderer, Honorius von Autun, macht sich von der Aufführung einer Tragödie folgendes Bild: *„Sciendum quod hi qui tragoedias in theatro recitabant, actus pugnantium gestibus populo recitabant.* [113])

So ist es leicht begreiflich, dass man auch keine Idee mehr davon hatte, was seinerzeit der Mimus gewesen war. [114]) In einem sonderbaren Zusammenhang hiermit erscheint auch der Umstand, dass das Wort *„mimus“*, im Altertum zur Bezeichnung von Person und Sache ohne Unterschied im Gebrauch, nunmehr nur noch für die erstere angewendet wird.

109) S. Ersch-Gruber, *Encyklopädie* 55 art. *„Gaukler“*.

110) Das Gleiche gilt auch von *Mon. Germ. hist.* Epist. IV. Karol. aevi II, S. 541: *„carmine poetarum et comoediarum mimorumque urbanitatibus et strophis“*.

111) Cloetta, a. O. S. 40 f. u. 51, besonders Anm. 3.

112) Ebenda, S. 24.

113) Ebenda, S. 51 Anm. 3.

114) Vgl. Cloetta, S. 40 f.

Nur eine einzige Ausnahme haben wir kennen gelernt [115]), wo es soviel wie „Tätigkeit des Mimen" bedeutet; sonst gilt der Ausdruck nur für den Begriff „Gebärde" in sächlichem Verstande. So bei U g u t i o und P a p i a s. Um die Leistungen eines Mimen zu kennzeichnen wendet man dagegen entweder Zusammensetzungen mit *„mimicus"* an, oder man bildet neue Wörter. *„Mimaritiae, mimia, mimilogus"* sind die Früchte davon [116]).

Obwohl nun die Nachrichten sehr verstreut sind, kann man doch durch ihre Sammlung und Vergleichung ein ziemlich detailliertes Bild vom Tun und Treiben der Spielleute gewinnen. Sollte aber nun, während von ihrem übrigen Schaffen die Chronik häufig berichtet, ein Zweig ihrer Tätigkeit übergangen sein? Noch dazu ein so wichtiger und auffallender wie die dramatische Kunstrichtung es ist, damals sein musste, um so mehr sein musste, als sie seltener gewesen wäre? Und doch können weder Berichte von Aufführungen noch Reste ihrer dramatischen Produkte ausfindig gemacht werden. Man versuche nicht darauf sich hinauszureden, dass letztere deshalb fehlen, weil die aufgeführten Stücke improvisiert gewesen seien. Hat sich doch von den anderen Schöpfungen der Spielleute ein gut Teil erhalten, und zwar nicht bloss von den grösseren „Gedichten" sondern auch von kleineren Äusserungen ihrer Muse, von ihren Schwänken und Erzählungen! So gut diese aufgeschrieben wurden, wäre es sicher auch mit jenen geschehen; so gut diese zum Zweck grösserer Verbreitung schriftlich von einem auf den andern kamen, so gut hätten sich sicher auch ihre Dramen in der Überlieferung fortgepflanzt. „Es mag manches literarische Erzeugnis des Mittelalters untergegangen sein, sicher aber haben nicht ganze Klassen literarischer Produkte ihren Untergang finden können" [117]).

Nun ist es anmutig zu sehen, dass selbst Schriftsteller, die von einer dramatischen Tätigkeit der Spielleute des Mittelalters felsenfest überzeugt sind, es gleichwohl eingestehen, dass solche Denkmäler nicht vorhanden sind; gewiss ein Zeichen dafür, dass man auch mit der grössten Voreingenommenheit für diese Ansicht nichts auffinden konnte, was auch nur annähernd einem Drama gleichgesehen hätte. So sagt Grysar: „Nicht leicht zu beantworten ist die Frage, von welcher Art denn in dieser mittleren Zeit das Spiel der eigentlichen Mimen gewesen. Von dem Inhalte oder den Geschichten, die sie in ihren Stücken aufgeführt, gibt kein einziger Schrift-

115) *Mon. Germ. hist.* Pertz, Script. III, S. 310.
116) S. diese Wörter bei Du Cange.
117) Peiper, S. 508.

steller spezielle Kunde[118]). Muratori fragt sich[119]), ob denn in den „*Saeculis barbaricis inter publicos Ludos Tragoediae aut saltem Comoediae*" bestanden haben, und hat bis zum 11. Jahrhundert nichts derartiges gefunden. Ähnlich sagt Petit de Julleville[120]): „*Mais les jongleurs... ont-ils possédé . . . des pièces . . . dramatiques? On n'ose l'affirmer, ni le nier. Car il ne nous est rien parvenu, en ce genre, qu'on puisse assurément leur attribuer.*" Auch andere Werke, die das Drama als zum Wirkungskreis der Spielleute gehörig betrachten, sprechen sich dahin aus, dass nichts derartiges vorhanden. So findet Scherer[121]), der in einer Übersicht über die Spielmannsdichtung überhaupt alle erdenklichen Dichtungsgattungen aufzählt, nichts von dramatischen Reliquien, und um doch auch diese Art nicht absprechen zu müssen, nennt er das Rätsel, das „auf das Drama Einfluss gewinnt". Im ähnlichen Falle zählt Piper[122]) den Spielleuten „dramatische Festspiele" zu; doch beweist er das auch nur mit einer Vermutung, indem er sagt, darauf deute „vielleicht das Lemma tragoedia, als dessen Glossierung *spellunga* begegnet". Auch Creizenach, der bei Engländern[123]) und Deutschen[124]) dem komischen Drama possenhafte dramatische Vorführungen der Spielleute „voraussetzt", kann kein sicheres Zeugnis für seine Annahme beibringen.

Somit ist auch auf diese Art eine Beweisführung, auf die sich die Annahme von einer dramatischen Tätigkeit der Spielleute stützen könnte, unmöglich. Weitere Anhaltspunkte, als die hier widerlegten, gibt es wohl nicht mehr, und es steht somit fest, dass das neuere Drama in der Tätigkeit der Spielleute keinen Vorläufer hatte und deshalb von dieser Seite her keine derartige Anregung zu seiner Entstehung finden konnte, wie bisher immer vermutet und behauptet wurde.

III. Haben die Spielleute überhaupt an der Entstehung und dem ersten Entwickelungsgang des neueren Dramas Anteil?

Die dramatischen Produkte der Spielleute, die man so gerne als vorhanden annehmen möchte, hätten sicherlich keinen ernsten Charakter ge-

118) Grysar, a. O. S. 335 u. 336.
119) A. O. col. 847 E.
120) „*Histoire de la langue et de la littérature française*".
121) *Sitzungsber. d. kais. Akad. phil. hist. Cl.*, Bd. 64 (Wien 1870) S. 339 f.
122) A. O. S. 51.
123) A. O. S. 454.
124) Ebenda S. 405.

tragen. Deshalb hält man ihren Einfluss auch nur beim komischen oder den komischen Stellen im geistlichen Drama aufrecht. Wenn nun aber das neuere Drama überhaupt von den Spielleuten inauguriert sein soll? Dann ist dem ernsten Drama entschieden das heitere vorausgegangen und jenes ist erst sekundär entstanden. Wird man aber das für möglich halten, wenn man das geistliche Drama seiner Entstehung nach betrachtet? Können wir es nicht bis in seine frühesten Keime zurückverfolgen? Wollen wir wirklich vor die kirchlichen „Feiern“ noch etwas voraussetzen, eine Art komischen Dramas, und diesem dann die ursächliche Wirkung auf jene Rudimente zuschreiben? Aber selbst zugestanden, dass das ernste Drama nicht auf die Spielleute zurückgehen kann, wie verhält es sich denn mit dem komischen? Dieses tritt zuerst episodenhaft in den geistlichen Stücken auf. Und um hier ein längeres Bestehen dieser Kunstgattung voraus anzunehmen, dagegen sprechen innere Gründe. Es sind nämlich diese Elemente bei ihrem ersten Auftauchen im geistlichen Drama noch ganz wenig selbständig und ausgebildet, ja sogar bei der späteren Absonderung ist das noch der Fall. Erst allmählich entwickelt es sich wie auch das ernste Drama zu reiferen Erfolgen; der Fortschritt hier hält mit dem Fortschritt dort so ziemlich die gleiche Richtung. Ob aber die Spielleute eine schon Jahrhunderte vorher betriebene Kunst nicht doch auch zu einem gewissen Grad von Vervollkommnung geführt hätten, wie sie es ja in anderen Zweigen ihrer Tätigkeit doch zu Wege brachten?

Wir sehen also, die Ansicht von einem Anteil der Spielleute und von einem Zusammenhang ihrer Leistungen mit der Entstehung des Dramas lässt sich auch von diesem rückschauenden Standpunkt aus nicht halten. Konnten nun aber die Spielleute nicht, ohne vorher dramatisch tätig zu sein, das Drama veranlassen? Und selbst wenn man das geistliche Drama ausnehmen muss, muss man ihnen nicht wenigstens auf den Entwicklungsgang, das Eindringen komischer Stellen in das ernste Stück und die Entstehung des komischen, Einfluss zugestehen? Es finden sich ja doch Anklänge an die Spielmannsdichtung hierin!. Das ist aber kein Grund, weiteres daraus zu folgern, als dass die volkstümlichen Werke der Spielleute auf die Verfasser geistlicher Stücke gewirkt hatten und Reminiszenzen verursachten[125]).

125) Wirth, dem auch die gemeinschaftlichen Züge der komischen Szenen im geistlichen Drama mit den Spielmannsgedichten ein Argument für seine Theorie abgeben müssen (a. O. S. 4), führt (S. 48, bes. in der Anm.) sogar die Rüge der Sünden der Geistlichkeit im religiösen Drama auf die Spielleute zurück. Aber solche satirische Intermezzi konnten doch auch auf die Rechnung freimütiger Kleriker kommen! Dagegen vgl. man, was Creizenach (S. 118 f) von dem Innsbrucker Oster-

Wenn aber die Spielleute irgendwie an der Entstehung des neueren Dramas beteiligt wären, so müssten sie vor allem auch als Darsteller bei den Aufführungen mitwirken. Lässt sich das nachweisen, so sind sie auch ohne mit dem römischen Mimus im Zusammenhang zu stehen und ohne vorher Stücke aufgeführt zu haben, die Urheber der neuen Kunstart; können es wenigstens teilweise sein. Aber nun ist es sehr zweifelhaft, ob die Spielleute überhaupt als Mitwirkende ins geistliche Drama kommen konnten. Zwar waren sie ja nicht bei allen Geistlichen so verachtet wie bei jenen, die ihnen die früher erwähnten Schimpfnamen beilegten [126]); waren sie ja doch auch bei manchen Festlichkeiten, die mit kirchlichen Gebräuchen verbunden waren, beteiligt. Aber ob sie bei der Aufführung kirchlicher Schauspiele, welche ein religiöser Akt, ein Teil des Gottesdienstes waren, auch mitwirken konnten?

Einige Anzeigen über die Darsteller, welche das geistliche Drama vertraten, sind überliefert [127]). Daraus ist zu entnehmen, dass einen sehr grossen Raum neben den Geistlichen als den berufensten Darstellern noch deren Schüler einnahmen. Von einer Aufführung durch Laien dagegen ist nur selten und erst in verhältnismässig später Zeit die Rede. Im Anfang scheinen sie nichts anderes abgegeben zu haben als Statisten. Später beteiligten sie sich auch als Schauspieler, ja sie bildeten ganze Gesellschaften. So in Frankreich die Confrérie de la passion. Aber die hohe Geistlichkeit hatte auch da meistens noch die Leitung in Händen und stellte die göttlichen Personen dar. Für die erste Zeit jedoch ist sowohl die Mitwirkung von Laien als auch infolgedessen natürlich von Spielleuten auszuschliessen, und nur die Geistlichen sind die Spieler. Als aber die geistlichen Stücke immer grössere Ausdehnung gewannen und damit ein grösseres Personenmaterial für die Darstellung erforderlich wurde, da war es das Nächstliegende, dass die künftigen Geistlichen, die Schüler, zu diesen Diensten herbeigezogen

---

spiel sagt, das sicher von Geistlichen und ihren Schülern aufgeführt wurde, dennoch aber ganz spielmännisch anmutet; sein Verfasser ist ein Geistlicher, „der sich den Kunststil des fahrenden Volkes zu eigen gemacht hatte, um auf das Laienpublikum zu wirken."

126) S. Zappert, S. 156 und anderwärts; auch die Verordnungen, welche es den Geistlichen verbieten, mit Spielleuten zu verkehren, sind ein indirekter Beweis.

127) Darüber handelt R. Heinzel in den *Sitzungsber. d. kais. Akad. phil. hist. Cl.* 134, X. Jahrg. 1895, S. 18 ff. Dort auch eine Menge von Nachweisen. — Dazu noch Creizenach, S. 129 f., 216 f.

wurden [128]). Denn diese erfüllten eine anfangs unerlässliche Vorbedingung: sie verstanden lateinisch [129]). Rasch bekamen sie natürlich Freude am Schauspielern, und so sehen wir schon früh sich aus diesem Anlass einen neuen Literaturzweig entwickeln. In den mittelalterlichen Klosterschulen entstehen förmliche Schuldramen [130]). Gerhoh von Reichersberg, der eine Zeit lang Rektor an der Domschule zu Augsburg war, hat damals solche Spiele begünstigt; als er aber alt- und griesgrämig geworden, da verdammte er diese harmlosen Belustigungen [131]). Von einer Schulaufführung zeugen auch die Corveyschen Jahrbücher, welche zum Jahre 1265 von einer Darstellung des Joseph in Ägypten berichten: *Juniores fratres in Heresburg sacram habuere comoediam de Josepho vendito et exaltato, quod vero reliqui ordinis nostri praelati male interpretati sunt* [132]). Aber nicht nur solche Nachrichten sind erhalten, sondern auch die Produkte dieser Schuldramatik. Darunter sind die Nikolausdramolette zu rechnen, von denen eine erkleckliche Anzahl überliefert ist [133]). Die *Caena Herodis* in dem vielumstrittenen Kommentar zu Horatius zählt gleichfalls hierher [134]). Diese Spiele nun sind alle aus Anregungen hervorgegangen, die von den geistlichen Spielen herrührten.

Nun dienten aber diese Klosterschuldramen nicht bloss der Erbauung, wie die geistlichen Spiele, sondern auch der Unterhaltung; man würzte sich mit ihnen an Festtagen die Mahlzeiten [135]). Deshalb macht sich auch häufig

---

128) So wurde 1322 zu Eisenach die berühmte Parabel von den zehn Jungfrauen von den Predigermönchen und ihren Schülern gespielt. S. ferner Wackernagel, a. O. S. 392, Anm. 11, 12. Auch Creizenach S. 130.

129) Im Innsbrucker Frohnleichnamsspiel wird dies ausdrücklich verlangt „*sumentur personae literatae*“. Heinzel, a. O. S. 21.

130) Creizenach, S. 102 ff.

131) Goedecke, a. O. S. 199 f.

132) Hoffmann v. Fallersleben, *Fundgruben* II, S. 242.

133) Z. B. bei Champollion-Figeac, *Hilarii versus et ludi,* (Paris 1838).

134) S. Creizenach, S. 71 f. und L. Traube in Vollmöllers *Krit. Jahresber. üb. d. Fortsch. d. Roman. Philol.* I. S. 90.

135) Diese Mirakel standen in enger Verbindung mit den Gebetsstunden der Klosterschüler. Wenigstens findet sich am Schlusse von zwei Spielen des Hilarius (der *Suscitatio Lazari* und der *Historia de Daniel representanda*) die Anweisung: *Quo finito, si factum fuerit ad matutinas Lazarus* (bezw. *Darius) incipiet*: *Te Deum Laudamus. Si vero ad vesperas, Magnificat Animà meà Dominum.* — Nach den vier Nikolausspielen im Text von Fleury (Creizenach, S. 105 f.), steht ein Chorgesang. Auch ein anderes Nikolausspiel *(Zeitschr. f. deutsch. Altert.* Bd. 35, S. 401 ff.) hat nach dem „*Responsum hospitis*“ als Stichwort „*Te Deum*“. Dieser Gesang aber ist nach der Regel des hl. Benediktus für die Matutin an Sonn- und Fest-

in ihnen ein komischer Zug geltend. Der wurde dann von den Klosterschülern auch auf das geistliche Spiel übertragen, und zwar ging das um so mehr, je freier Veranstalter und Spieler solcher Aufführungen dachten. Wie man aber eben in den Klöstern und Klosterschulen mit seinem Witz auch das Ernsthafteste verspottete, ist aus der komischen Nachahmung verschiedener kirchlicher Gebräuche genugsam bekannt. Man erinnere sich an das Fest des Narrenbischofs, an die *Missa potatorum*[136]) und an das *officium lusorum* der *Carmina Burana.* Solche Verhältnisse nun waren die Grundlage für das Eindringen des komischen Elementes in das geistliche Drama.

Nun haben wir diese Erscheinung und damit die Entstehung des neueren komischen Dramas auf einem ganz anderen Weg erklärt, als bisher geschehen, ohne dass wir die Spielleute dazu zu Hilfe nahmen. Fanden sich aber unter diesen nicht damals eine grosse Menge von fahrenden Schülern, die *clerici vagantes* oder *Goliarden,* so dass nun doch wieder die Spielleute mit der gestellten Frage sich verschmelzen?

Was sind denn überhaupt die Goliarden? Was haben sie mit den Spielleuten gemein? In seinem eigentlichen Sinne hat dieser Ausdruck einen verbummelten Studenten im Auge, der sein Ziel verfehlt hat und nun auf mehr oder weniger ehrliche Weise möglichst angenehm auszukommen sucht. Doch legen sich auch jene Schüler der Geistlichen diesen Namen bei, welche von Schule zu Schule wanderten. Diese hatten aber mit den Spielleuten, jene mit den Geistlichen nichts zu tun, denen es sogar verboten war, wirkliche Goliarden („Lotterpfaffen") aufzunehmen[137]). Somit ist auch dieser Weg abgeschnitten, um den Spielleuten einen ursächlichen Einfluss aufs Drama zuzuweisen. Aber selbst wenn die echten Goliarden nun doch in der Weise gewirkt hätten, dass sie als Spieler beteiligt gewesen wären und so das komische Element ins geistliche Drama hätten tragen können, so bräuchte man nicht die Spielleute überhaupt dafür verantwortlich zu machen. Denn sicherlich hätten dann, nach dem was nun bekannt ist, die clerici vagantes die Fähigkeit, dramatische Possen ins geistliche Schauspiel zu

---

tagen vorgeschrieben (Wetzer-Welte, *Kirchenlexikon*, 2. Aufl. art. *Te Deum*). — Über die Bedeutung der Nikolausspiele als Schuldramen s. Creizenach, S. 104. Sie wurden nicht vor der Öffentlichkeit, sondern lediglich in den internen Kreisen der Klostergeistlichen zur Erbauung und Erheiterung aufgeführt.

136) Novati, *Studi critici e letterari* (Torino 1889) S. 289 ff.

137) S. Konzil v. Salzburg v. J. 1274, art. XVI. „*De vagis Scholaribus*", Hartzheim *Concilia Germaniae* III, 642. Ferner Lappenberg i. d. *Ver. f. hamburgische Geschichte,* 1. Bd. S. 133.

bringen, nicht vom fahrenden Volk anderen Schlags erhalten, sondern diese wäre eben auf ihre Vorbildung durch die Geistlichen in den Klosterschulen zurückzuführen. Verdankte also das geistliche Drama seine komischen Szenen auch wirklich den Goliarden, so verdanken diese wiederum ihre dramatische Tätigkeit erst der Anregung, die sie in ihrer Jugend empfingen. Ja, selbst wenn es gelänge, dramatische Produkte der Spielleute, die nach dem 10. Jahrhundert entstanden wären, aufzufinden, so müsste man annehmen, dass sie diese Form von künstlerischer Betätigung von den Goliarden überkommen hätten; denn früher und aus eigner Kraft stand ihnen, wie nachgewiesen, dramatische Tätigkeit nicht zu, aber in jenem Jahrhundert ist wahrscheinlich die Vermischung der clerici vagantes mit den Spielleuten vor sich gegangen [138]). Müssen aber die echten Goliarden und die Spielleute von der Beteiligung am geistlichen Stück vollkommen ausgeschaltet werden, so führen uns gleichfalls wieder die ersten Spuren des Possenhaften in die Klosterschulen zurück. Somit sind denn auf jeden Fall die Anfänge der Aus- und Umgestaltung des religiösen Dramas in den Refektorien der Klöster zu suchen. Die Kleriker sind es ausschliesslich, die man als Schöpfer des dramatischen Sinnes, der dem ganzen früheren Mittelalter fehlte, sowohl für das geistliche als für das komische Drama anerkennen muss. Durch diese Feststellung ist auch die Unwahrscheinlichkeit beseitigt, dass das komische Drama dem ernsten vorausgegangen sei, welche doch jedenfalls dann angenommen werden muss, wenn man die Spielleute das neuere Drama verursachen lässt, obwohl sie, aus innern wie aus historischen Gründen, eine Unmöglichkeit ist.

Schliesslich muss es auch noch auffallen, dass nach dem Übergang der kirchlichen Spiele von den Geistlichen auf die Laien nicht die Spielleute dieses Erbe übernehmen, sondern die Bürger. Hätte das wohl sein können, wenn jene früher bereits neben den Klerikern daran Anteil gehabt hätten? Kann man es für möglich halten, dass die Spielleute eine Kunst, eben als sie sich aus den Anfängen heraus entwickelt hatte und allenthalben günstige Aufnahme fand, den Bürgern überliessen und eine günstige Quelle für ihre Einnahmen preisgaben? Wäre es nicht auch auffallend, wenn gerade in jener Zeit, wo die Standes- und Zunftinteressen der einzelnen Kreise bis zur Lächerlichkeit ausgebildet waren, die ehrbaren Bürger, die hauptsächlich zunftmässig als Vertreter der neuen Kunst auf den Plan traten, mit dem unehrlichen, fahrenden Volk sich zum Zweck des Spieles in Gemeinschaftlich-

138) Scherer a. O. S. 16.

keit eingelassen hätten? Dagegen zwischen den Klerikern und den Bürgern ist der Übergang unbedenklich.

Die Spielleute sind also vom geistlichen Drama ausgeschlossen und somit vom Drama überhaupt. Einen ursächlichen Zusammenhang haben sie weder mit dem ernsten noch dem heiteren Spiel. Gleichwohl sind sie nicht ganz ohne Einfluss geblieben. Doch der war von ganz anderer Art. Sie überlieferten nämlich die Schauspielkunst, die Kunst der Mimik, welche das ganze Mittelalter bis zur Entstehung des Dramas hauptsächlich Eigentum derjenigen Spielleute war, welche wir als Deklamatoren und komische Nachahmer kennen lernten. Aus dieser Kunst allein konnte sich aber nie der dramatische Sinn entwickeln. Das Drama war ja auch seinerzeit im alten Rom trotz des Fortlebens der Schauspielkunst untergegangen, trotz ihres Fortlebens war es Jahrhunderte lang in einem todähnlichen Schlafe gelegen; unabhängig von ihr war es aber auch wieder in den kirchlichen Mysterien zum Leben erweckt worden. — Ausserdem gab die Spielmannsdichtung wohl auch einzelne Züge, ganze Charaktere und Stoffe zur Verwendung in der neuen Kunstform. Auch hat man sich gewiss ihre Erfahrungen in der Ausstattung des Schauplatzes und der Personen nutzbar gemacht. Aber dieser Einfluss liegt auf einem ganz andern Gebiete, als wo man immer einen Einfluss suchte.

Wir sind am Schlusse unserer Ausführungen. Darin wurde gezeigt, dass das neuere komische Drama mit dem Mimus der alten Römer nicht in Verbindung stehen kann; denn der Mimus als dramatische Kunstgattung ging bereits früher verloren; dass das komische Drama mit einer von den Spielleuten das ganze Mittelalter hindurch getriebenen (bisher immer postulierten) dramatischen Kunstübung ganz und gar nichts gemein haben kann, denn die Spielleute waren nicht dramatisch tätig; dass endlich das neuere komische Drama, angeregt durch die ohne alle Abhängigkeit entstandenen geistlichen Spiele, in den Klöstern entstand und von da an das religiöse Drama übermittelt wurde, von dem es sich dann als selbständige Kunstart ablöste und weiter entwickelte. Und mit der nochmaligen Betonung dieses ihres Ergebnisses beschliessen wir unsere Abhandlung.

Molières Subjektivismus.

H. Schneegans zur Erwiderung.*)

Von

Ph. Aug. Becker.

Die Zeit dürfte jetzt vorüber sein, wo man mit dem Schein der Wissenschaftlichkeit sich vermass, Molières Biographie aus seinen Werken zu ergänzen. Wir werden uns nicht nach ihr zurücksehnen. Denn wahrlich lange genug hat man die Spürjagd nach persönlichen Andeutungen und durchsichtigen Bekenntnissen in den Lustspielen des grossen Komikers als eine Art Sport betrieben und auf Grund der zweifelhaften Funde sein Leben mit einem engmaschigen Romangeflecht umwoben, worin kühne Auslegungen und eilige Konjekturen dreist ihre Fäden durch einander schränkten. Wenn auch voraussichtlich das verwegene Spiel nie gänzlich aufhören wird, so erheben sich doch mehr und mehr gewichtige Stimmen gegen diesen Unfug, der nicht nur die Lebensgeschichte Molières fälscht, sondern auch seinen Meisterwerken einen verdrehten Sinn unterschiebt, unbekümmert um die Einheitlichkeit der Konzeption und die hehre Objektivität des Dichters. Ist nun aber damit auch schon gesagt, dass Molières poetisches Wirken keinesfalls unter direktem Einfluss seiner persönlichen inneren und äusseren Erlebnisse steht, dass er niemals durch momentane Eindrücke und

---

1) Heinrich Schneegans, *Molières Subjektivismus. Zeitschr. f. vgl. Literaturgeschichte* XV, 407—22: eine Entgegnung auf die Einwendungen, die K. Vossler *(Arch. f. d. Stud. der neueren Spr. u. Lit. CVIII*, 461*)* und ich *(Literaturblatt f. germ. u. röm. Phil.* XXII, 68) bei Besprechung seines gehaltvollen und glänzend geschriebenen *„Molière“ (Geisteshelden* 42) erhoben hatten. Vgl. auch Eug. Kigal, *La Comédie de Molière. L'homme dans l'ocuvre. Rev. d'hist. litt. de la France* XI.

Stimmungen zu gewissen Stoffen geführt und in ihrer Behandlung mitbestimmt wurde?

So gefasst, tritt allerdings die Frage mit einem Schein von Berechtigung auf; denn es wird niemanden einfallen, in Molières dramatischen Schöpfungen — bei aller Objektivität der Gestaltung, bei aller Abgeklärtheit der darin sich kundgebenden Vernunft — die warme menschliche Teilnahme des Dichters an den von ihm aufgeworfenen Problemen zu bestreiten, noch wird jemand leugnen, dass er den von ihm geschaffenen Gestalten etwas von seiner eigenen Gemütsart eingehaucht hat. Sofern aber die These verfochten wird, dass für Molière — infolge seiner subjektiven, leicht erregbaren, heissblütigen Natur, die sich alles, was ihr begegnete, gleich zu Herzen nahm, — das zufällige Erlebnis und die damit zusammenhängende Stimmung bei der Wahl der Stoffe und der Art ihrer Behandlung wo nicht die erste, so doch eine massgebende Rolle spielte, wenn man gewissermassen in den äusseren Umständen eines Menschen- und Seelenlebens den leitenden Faden seiner poetischen Inspiration gefunden zu haben glaubt, so ergibt sich eine Betrachtungsweise, die meines Erachtens illusorisch und unfruchtbar ist: illusorisch, weil sie mit ungenügenden und unzuverlässigen Daten operiert, und unfruchtbar, weil sie Gefahr läuft, über einer Nebensache die wesentlichen, ausschlaggebenden Faktoren von Molières künstlerischer Eingebung zu vernachlässigen oder nicht nach Gebühr zu werten.

Diess möchte ich versuchen darzutun.

Wir könnten gleich mit dem auffälligen Umstande anheben, dass Molière erst so spät den Beruf zum Schriftsteller in sich keimen fühlte und erst nach einer Reihe unselbständiger Versuche seinen eigenen Weg fand: was gewiss nicht dafür spricht, dass ein unmittelbarer innerer Drang ihn nötigte, die täglichen Erlebnisse in poetische Schöpfungen umzusetzen. In wie mancher eigentümlichen Lage hatte er sich schon befunden, ohne dass sie sich ihm zum dramatischen Problem verkörperte! Wer nun aber bis zu seinem vierzigsten Lebensjahr nichts von sich selber zu sagen hatte, soll uns dann in seinen späteren Werken gleichsam ein Tagebuch geliefert haben, in dem wir nachblätternd den Niederschlag seiner täglichen Freuden, seiner täglichen Sorgen wiederfinden?

Um jedoch nur die greifbaren Momente herauszuheben, wenden wir uns gleich der Epoche der reifen Schöpfungen zu und verzeichnen hier zunächst die Tatsache, dass zu jener Zeit, wo er sich „vermutlich" schon mit Heiratsplänen trug und „wahrscheinlich" schon ein Auge auf Armande Béjart geworfen hatte, das Problem der Ehe ihn auch künstlerisch be-

schäftigt, indem er die Frage der freien Bewegung der jungen Frau in der Gesellschaft und ihrer unverkürzten Teilnahme an Unterhaltungen und Zerstreuungen und bald darauf auch die Frage nach dem Recht des Mädchens, sein Lebensglück dem Zug seines Herzens gemäss zu bestimmen, auf das Tapet bringt. Ostern 1661 verlangte und erhielt Molière bekanntlich von der Truppe zweifachen Anteil am Ertrag der Vorstellungen zugesagt, „für sich oder für seine Frau, falls er heiratete"; am 24. Juni wurde die *Schule der Ehemänner* gegeben; am 20. Februar 1662 schloss er seine Ehe mit Armande; am 26. Dezember erfolgte die erste Aufführung der *„Frauenschule"*. Hier scheinen die Zahlen einen festen Anhalt zu bieten, und fraglos ist eine gewisse Analogie der Situation zwischen Leben und Dichtung vorhanden. Die Gedanken an die Zukunft, die Molière in seinem Innersten bewegten, entsprechen einigermassen denen, die er für die Bühne entwickelte, und umgekehrt musste das Thema, das er bearbeitete, ihn unausgesetzt zum Nachdenken über den in ihm gereiften Vorsatz veranlassen. Dadurch gewann das Problem für ihn einen besonderen Ernst; seine Gedanken empfingen, wie es zu geschehen pflegt, durch das Mitschwingen intimer Gefühle jene höhere Weihe, die das Schaffen beflügelt; und dies trug gewiss dazu bei, dass er seine bisherigen Leistungen übertraf, wenn auch der ausgelassene Scherz des Tones in den beiden Stücken keine feierlichere Empfindung zur Geltung kommen lässt. In diesem Sinne erkenne ich gern ein persönliches Gefühlsmoment bei Molière an. Sind aber darum die Heiratsgedanken und was damit zusammenhängt auch tatsächlich die nächste Ursache, die ihm gerade diese Probleme zur Bühnenbehandlung nahe legte? Dürfen wir deshalb annehmen, dass er seinen geheimsten Gedanken, seinen verschwiegensten Sorgen und Befürchtungen durch den Mund der Spieler Ausdruck verlieh? Oder lässt sich etwa nachweisen, dass er jene kleinen Details, die so viel zum Schein der Lebenstreue beitragen, seiner eigenen Situation gemäss gestaltete? Mit anderen Worten, ist Molière eine subjektive Dichternatur in dem Sinne, dass er sich die jüngsten Erfahrungen seines Lebens, die gegenwärtigen übermächtigen Eindrücke und Gemüterschütterungen gestaltend, dichtend vom Herzen schaffen musste? Sehen wir hier genauer zu!

Beim ersten Stück, der *Schule der Ehemänner,* soll Molière, wie behauptet wird, sich Gedanken gemacht haben, über das Missverhältnis zwischen ihm und Armande, er bald vierzig, sie kaum zwanzig Jahre alt (Schn. l. c. 411). Ein ähnlicher Altersunterschied besteht nämlich zwischen Sganarelle und seinem Mündel; allein es ist leicht zu sehen, dass dieser Umstand keineswegs das wesentliche Moment des Stückes ist, sondern ledig-

lich einer technischen Notwendigkeit zur Veranschaulichung des Problems entspricht. Denn es handelt sich nicht darum, ob eine zwanzigjährige Frau an der Seite eines vierzigjährigen Gatten glücklich werden kann: ein Punkt, der doch schwerlich eine Erörterung auf offener Bühne verdiente. Nein, auf den Altersunterschied ist es nicht abgesehen; die aufgeworfene Frage lautet vielmehr so: ob die häusliche Abgeschiedenheit und völlige Abkehr der Frau von jeder Geselligkeit eine bessere Bürgschaft für das Glück der Ehe bietet als das freie Gewährenlassen ihrer jugendlichen Lebenslust. In diesem Grundgedanken begegnet sich das Molièresche Stück mit der von E. Martinenche (*Rev. d'hist. litt.* V, 110) herbeigezogene Komödie Mendozas *El marido hace muger y el trato muda costumbre,* wo auch gefragt wird, „ob die sanfte oder harte Behandlung der Frauen in der Ehe bessere Früchte erzielt." Gleich zeigt es sich aber, dass die spanische Comedia über Ausdrucksmittel verfügt, die sich das französische Lustspiel des 17. Jahrhunderts nicht zu Nutzen machen konnte. Im spanischen Stück sind die beiden Ehen bereits geschlossen, zwei gewöhnliche Ehen ohne besondere Erschwernisse; nur hält der eine Gatte eifersüchtig an der heimischen Sitte der Abgeschlossenheit der Frau fest, während der andere der seinen im Geist einer neuen Zeitrichtung freie Bewegung gönnt. Vor unseren Augen beginnt nun das plastische Spiel der Intriguen, Täuschungen und Verdächtigungen, aus dem schliesslich die Wahrheit des Grundsatzes klar erwiesen hervorgeht. Dabei schwebt unausgesetzt über den beteiligten Personen das drohende Verhängnis; denn sollte die eine oder die andere von den Frauen sich vergehen, — und man weiss, wie schon der Schein die kitzliche Mannesehre des Kastiliers reizt, — so würde keiner der beiden Männer anstehen, zur prima et ultima ratio aller betrogenen oder argwöhnischen Ehemänner im sonnigen Hispanien, zur Selbstrache, zur blutigen Vergeltung zu greifen. Dergleichen verträgt die französische Bühne nicht; weder das Spielen mit dem Ehebruch — denn es gilt ja nicht nur einen losen Scherz mit wirklichem oder vermeintlichem cocuage, — noch die tragische Sühne der Hausehre sind hier zulässig. Ausserdem verlangt aber die Beobachtung der klassischen Einheit, dass die Elemente der Krisis gewissermassen schon in der Exposition gegeben seien. Aus allen diesen Gründen dürfte Molière für sein Stück nur zwei projektierte Ehen wählen, von denen die eine zur Bestätigung der These glücklich zu Wege kommt, die andere zur Strafe im entscheidenden Augenblick vereitelt wird. Die abweichende Auffassung über das Verhalten der Frau musste sich aber schon vor Beginn der Bühnenhandlung geltend gemacht, musste schon ihre Früchte innerlich gereift haben. Dies führt mit innerer Notwendigkeit zur Voraussetzung von zwei

Mündeln, deren Erziehung den Brüdern Ariste und Sganarelle, den Vertretern der beiden in Gegensatz stehenden Anschauungen, anvertraut ist. Die Vormundschaft setzt wiederum einen gewissen Abstand des Alters voraus. Wie lächerlich nähme sich auch — bei den Sitten der Zeit und des Landes — die Zumutung eines jugendlichen Liebhabers aus, der von seiner Braut mit altklugem Philisterernst bürgerliche Häuslichkeit und Abgeschlossenheit von aller Welt verlangte! Junge Herzen können sich nur in natürlicher Liebe und spontaner Neigung begegnen; gelegentlich mögen sie ja an einander verzweifeln, sie mögen schmollen; aber niemals werden sie sich im Molière'schen Lustspiel mit derlei Ansinnen behelligen. Kurzum, wie man die Sache auch betrachtet, der Altersunterschied zwischen den beiden Brüdern und ihren Mündeln ist ein Erfordernis der theatralischen Technik, also an und für sich unumgänglich. Somit schwebt die Voraussetzung, dass Molière diesen Zug mit Rücksicht auf sich und Armande anbrachte, gänzlich in der Luft. Nur wer unbedingt will, wird zwischen den Zeilen subjektive Bedenken über disproportionierte Ehen herauslesen.[1])

Tieferen Blick in Molières Seeleninneres gestattete uns das andere, bereits nach seiner Verheiratung geschriebene Stück, die *Schule der Frauen*, wenn die Recht behalten, die in so manchen Aussprüchen Hinweise auf die bangen Sorgen sehen, die des Ehemanns Herz beklemmten (Schn. l. c. 412). Wie einen seinem Inneren sich entringenden Schmerzensschrei will man aus Arnolphes Worten (v. 1026 ff.) hören:

Quoi? j'aurai dirigé son éducation
Avec tant de tendresse et de précaution,
Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance
Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance,
Mon coeur aura bâti sur ses attraits naissans
Et cru la mitonner pour moi durant treize ans,
Afin qu' un jeune fou dont elle s'amourache
Me la vienne enlever jusque sur la moustache,
Lorsqu'elle avec moi mariée à demi?

---

*) Übrigens ist das Alter der Mädchen unbestimmt, sie können ganz jung aber auch annähernd majorenn sein. Sganarelles Bruder Ariste ist *presque sexagénaire* (v. 240) und *son aîné d'une vingtaine d'ans* (v. 21); schreiben wir 57 und ziehen 23 ab, so bleiben 34 Jahre für Sganarelle. Molière dürfte sich in diesem Fall, auch wieder der Bühnenerscheinung der Schauspieler angepasst haben.

Dass diese Verse aufs genaueste zu Arnolphes Lage passen, unterliegt keinem Zweifel; sie sind sogar ein trefflicher Beleg für Molières Kunst aus der Situation heraus zu dichten. Den Bezug auf ihn selber, den man darin finden will, erhalten sie erst durch die Annahme, dass er Armande erzogen und für sich erzogen habe und dass er sich schon in den ersten Monaten seiner Ehe (mild gesagt) unbehaglich fühlte.

Über die Kindheit der jüngsten Béjart erzählt uns das bekannte Pamphlet der *Fameuse Comédienne* etwa folgendes: In ihrer zartesten Jugend sei sie bei einer vornehmen Dame in Languedoc aufgewachsen und erst zur Zeit der Niederlassung der Truppe in Lyon von ihrer Mutter, Madeleine Béjart, zum Leidwesen ihrer Erzieherin zu sich beschieden worden. Damals erlebte die Béjart den Verdruss, dass Molière, ihr bisheriger Geliebter, in andere Bande geriet. Da sie ihn für sich selbst nicht wiedergewinnen konnte, fasste sie den Plan, ihn an ihre Tochter zu fesseln; er liebte die Jugend und hatte an der kindlichen Zuneigung der Kleinen zu ihm seine Freude; unermüdlich stellte sie ihm vor, welche Sicherheit ein unverdorbenes Mädchenherz bietet, das man sich entwickeln sah, dessen Stimmung man kennt, bis sie ihn für die Idee gewann; die Verwirklichung des Plans kam aber wegen des Widerstands der neuen Maitresse erst in Paris zu Stande, wo Molière etwas freier war. — In entgegengesetzter Beleuchtung zeigt uns Grimarest Molières Eheschliessung: Nachdem dieser seine Stellung bei Hof und in Paris errungen, wollte er sein Glück noch erhöhen, indem er es mit seiner Gattin teilte. Die Lust, die er an Armande als Kind empfunden, hatte sich in eine glühende Leidenschaft verwandelt. Aber Madeleine Béjart, ihre Mutter, wollte Molière als Freund behalten und nicht als Schwiegersohn annehmen; so musste die Ehe geheim geschlossen und verborgen gehalten werden, bis eines Tags der jungen Frau der Faden der Geduld riss und sie in Molières Wohnung eindrang und nicht wich, ehe er sie zur Frau bekannte. Es gab eine schreckliche Szene, doch musste die Mutter zuletzt die Vorteile dieser Versorgung für ihre Tochter einsehen.

Die beiden Erzählungen schliessen sich gegenseitig aus. Grimarests Bericht ist bereits durch die seither aufgefundenen Dokumente Lügen gestraft worden; denn die Ehe wurde nicht im geheimen geschlossen, und Madeleine Béjart, die erwiesenermassen nicht Armandes Mutter, sondern ihre ältere Schwester ist, befand sich unter den Trauzeugen. Die ganze Geschichte gehört also in das Gebiet des Romans. Die gegenteilige Darstellung des Pamphlets verdient aber ebenso wenig Zutrauen; denn sie verfolgt keinen anderen Zweck, als unter heuchlerischem Schein zu verstehen zu

geben, dass Molière tatsächlich Armandes Vater war. Man beachte nur folgende Sätze: „*Il seroit assez difficile, dans une galanterie si confuse, de dire qui en étoit le père; . . . sa mère assuroit que dans son dérèglement (si l'on en exceptoit Molière), elle n'avoit pu souffrir que des gens de qualité . . . On l'a crue fille de Molière, quoique depuis il ait été son mari . . La Béjart remarquoit que cet enfant aimoit Molière comme s'il eût été son père . . . Elle ne manquoit pas d'exagérer à Molière la satisfaction qu'il y a d'elever pour soi un enfant dont on est sûr de posséder le coeur . . . lui faisant adroitement remarquer cette joie naturelle de sa fille quand elle le voyoit enter, et son obéissance aveugle à ses volontés.*" Blinder Gehorsam ist ja das natürliche Verhalten des Kindes gegen den Vater; und so soll uns die Neigung, die er für das Kind, das Kind für ihn verspürt, als die Stimme der Natur, *la fuerza del sangre,* erscheinen. Wir werden noch genugsam von der Glaubwürdigkeit dieser trüben Quelle zu reden haben; für den vorliegenden Fall genügt es mir, die versteckte Absicht erkannt zu haben, um die ganze Ausschmückung als verdächtig bei Seite zu schieben.

Von Grimarests Angaben blieben also jene Andeutungen über die erwachende Neigung Molières zu Armande übrig: „*Cette petite fille accoutumée avec Molière, qu'elle voyoit continuellement, l'appella son mari, dès qu'elle sçut parler; et à mesure qu'elle croissoit, ce nom déplaisoit moins à Molière . . . Il voulut remplir la passion que les charmes naissans de la fille de la Béjart avoient nourrie dans son coeur, à mesure qu'elle avoit crû . . . Molière avoit passé des amusemens que l'on se fait avec un enfant, à l'amour le plus violent qu'une maîtresse puisse inspirer.*" Sind diese Sätze, die der folgenden Romanszene zur Vorbereitung und Einleitung dienen, als eine authentische Information hinzunehmen? oder haben wir nicht etwa, wie so manchmal in dieser unglücklichen Biographie, nur eine Umdichtung in günstigerem Sinne der Darstellung des Pamphlets vor uns? Die Mitteilungen dieses letzteren sind in ihrer Präzision recht verlockend: „*Elle a passé sa plus tendre jeunesse en Languedoc, chez une Dame d'un rang distingué dans la Province. Mais Molière, qui étoit chef de sa troupe, ayant résolu d'aller à Lyon, on retira la fille de la Béjart de chez cette Dame,* etc. Man beachte aber, dass Languedoc und Lyon die zwei bekannten Daten aus Molières Wanderleben sind, welche gerade die Vorrede von 1682 erwähnt, die später auch bei Grimarest wiederkehren, und die man sonst auch leicht in Erfahrung bringen konnte, da die Truppe von Lyon nach Paris kam und zwar unter Contis Protektorat, vor dem sie in Languedoc gespielt hatte. Mehrt sich da nicht der Verdacht, dass alles, was diese Lügenschrift über Armandes Jugend berichtet, pure Ausschmückung ist?

Dieser Verdacht wird noch durch die einzige zeitgenössische Nachricht, die wir über Molières Herzensangelegenheiten besitzen, verstärkt. Ein Brief Chapelles an Molières verrät uns nämlich, dass dieser im Frühjahr 1659 in ein jugendliches Mitglied der Truppe, Mlle. Menou, verliebt war. So lange man in dieser jungen Schauspielerin glaubte Armande erblicken zu dürfen, wurde viel Wesens aus der Nachricht gemacht; jetzt beachtet man sie kaum. Dieses nicht zu beanstandende Zeugnis schliesst aber doch aus, dass Molière damals schon Armande liebte und zur Frau auserkoren hatte. Nur späte Quellen berichten uns (30 oder 50 Jahre nach den Ereignissen) von jenem Übergang der kindlichen Neigung zur leidenschaftlichen Liebe, und zwar in einem höchst verdächtigen, ja direkt heimtückisch erlogenen oder phantastisch aufgeputzten Zusammenhang. Können wir diesen Quellen so genaue Kenntnis von Molières intimsten Angelegenheiten zutrauen? Vor allem aber, haben wir das Recht, dieselben so auszubeuten, dass wir den Kern der Erzählung verwerfen, die einleitenden Voraussetzungen hingegen festhalten, als wären sie eine Nachricht von selbständigem Wert? Ich glaube nicht. Denn an sich ist es nicht gerade wahrscheinlich, dass Armande bei der Truppe aufwuchs. Vielleicht erhielt sie auch ihre Erziehung in einem Kloster, wie später ihre Tochter, und verliess es erst in heiratsfähigem Alter, so dass sie möglicherweise erst als aufgeblühte Jungfrau vor Molière trat, meinetwegen als dieser noch über den Verlust der kleinen Menou trauerte; — doch ich will einen Roman nicht durch den anderen ersetzen.

Fällt aber die Voraussetzung weg, dass Molière Armande schon seit ihrer Kindheit kannte und liebte, so wird es auch ungewiss, ob er Ostern 1661, als er sich den doppelten Anteil zusichern liess, bereits an die Ehe mit ihr dachte. Denn diese Form der Bevorzugung eines Bühnenmitgliedes wird wohl nichts neues gewesen sein. Sollte sie sich etwa für Paris nicht nachweisen lassen, so kann man doch annehmen, dass sie bei Provinztruppen mit verantwortlichen Führern Anwendung fand. In diesem Falle wird dann die Formel „für die Frau", die sehr nach einer juridischen Klausel klingt, den Zweck gehabt haben, den einen Gewinnanteil vor gerichtlicher Beschlagnahme zu schützen. In meinen Augen ist es mithin keineswegs eine ausgemachte Sache, dass Molière zur Zeit, wo er die *Ecole des maris* schrieb, bereits seine Verlobung mit Armande Béjart im Sinne hatte. Noch weniger aber bin ich gesonnen, die Analogie zwischen der *Ecole des femmes* und des Dichters eigener Situation als eine erwiesene Tatsache hinzunehmen; dazu sind mir die Quellen, die uns seine frühe Neigung zu

Armande und seine Mitwirkung an ihrer Erziehung berichten, zu spät, zu unsicher und zu trüb. Und hierbei sehe ich ganz davon ab, dass es mir innerlich widerstrebt, zu glauben, dass Molière als jung verheirateter und anscheinend glücklicher, aber (wie man will) übler Nachrede und geheimnisvollem Zischeln gegenüber nicht mehr ganz probehaltiger Ehegatte — und wohl gemerkt, nicht als Mann einer Schauspielerin, denn Armande war noch nicht aufgetreten, — jeden Abend vor dem Chor der Lachlustigen so verfängliche Geständnisse zum Besten gab. Einen solchen Mangel an Zartgefühl und männlichem Stolz kann ich ihm nicht zumuten. Denn, dass er seinen intimsten Besorgnissen in Versen wie den oben angeführten Ausdruck gegeben, bevor er noch im eigenen Herzen klar gesehen und ohne die Tragweite der Worte herauszufühlen, das wäre ein gar rätselhafter psychologischer Vorgang. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, dass der Scherz, mit dem Molière sich von seiner Frau im *Impromptu de Versailles* auf seine Brüskerie antworten lässt, das Gefühl vollster Sicherheit seinerseits bekundet (Larroumet); dies dürfte denen zu denken geben, die in dem früheren Stück den Ausdruck beklommener Angst- und Schmerzgefühle finden.

Der wichtigste Zeuge in der Streitfrage über Molières Subjektivismus ist der *Misanthrope*. Denn nirgends hat Molière tiefere persönliche Klänge vernehmen lassen, nirgends hat er sein Inneres wahrhafter dargestellt als in diesem Stück. Er persönlich tritt hier mit seiner Zeit in die Schranken; jene leidenschaftliche Empörung gegen die Unaufrichtigkeit in jeder Gestalt wallt auf aus den Tiefen seiner Seele; sein eigenes Herz, die spezifische Form seiner Empfindungsfähigkeit entblösst er uns in jenem schmerzhaften Zwiespalt einer in ihrem Gegenstand sich getäuscht sehenden Liebe; der Zustand der Gereiztheit, in dem Alceste sich befindet, es ist Molières Stimmung während des Kampfes um den *Tartuffe*, wie uns dies H. Suchier unlängst (*Deutsche Rundschau* XXVIII, 376) recht ansprechend vorgeführt hat. Wie gewiss aber auch eine momentane Gemütslage sich hier künstlerisch verewigt, wie viel persönliches sich in dieser „Studie über sein eigenes Lebens- und Liebesschicksal", verobjektiviert (vgl. H. Morf, *Deutsche Rundschau* XXIV, 284), von „handgreiflicher Porträtwahrheit" ist dennoch keine Rede. Vor allem stelle ich entschieden in Zweifel, dass der Dichter im peinlichen Gegensatz zwischen Alceste und Célimène seine eigenen häuslichen Verhältnisse zur Darstellung bringen, seinen augenblicklichen Sorgen und Seelenqualen Ausdruck verleihen wollte.

Um uns hier Klarheit zu schaffen, wird es nötig sein, ernstlich zu prüfen, was überhaupt an der Überlieferung von Molières Ehemissständen

wahres ist. Bekanntlich hat zu seinen Lebzeiten keine einzige Stimme sich erhoben, um ihn oder seine Frau zu verdächtigen, mit Ausnahme der Vorwürfe, zu denen die irrige Annahme, Armande sei Madeleine Béjarts Tochter, den Anlass gab, und die bis zu der Anschuldigung gingen, Molière habe sein eigenes Kind geheiratet. Wohl scherzen seine Gegner über die Gefahren, die jeder Ehemann läuft und gegen die er ebensowenig gefeit sei wie andere: einfache Retorsion ohne Tragweite der bei Molière so häufig widerkehrenden Witze über betrogene Ehemänner. Befragt man hingegen die zahlreichen Memoirenwerke, die Privatkorrespondenzen, die Anekdoten und Spottliedersammlungen der Zeit, so wird man das Molièresche Ehepaar nirgends auch nur mit einem Worte erwähnt finden. Nirgends ist von einer Unverträglichkeit der beiden Gatten oder von einer Untreue der Frau die Rede. In der authentischen histoire secrète des 17. Jahrhunderts kommt ihr Name überhaupt nicht vor. Erst nach Molières Tod werden andere Stimmen laut. Ohne eigene Schuld wurde Armande 1675 in eine unangenehme Geschichte verwickelt, weil der Grenobler Parlamentspräsident Lescot sich durch eine verwegene Kupplerin und eine der Schauspielerin täuschend ähnliche Hochstaplerin hatte irreführen und ausbeuten lassen. Das Jahr darauf liess ein gewisser Guichard, intendant des bâtimens de Monsieur, eine Denkschrift drucken, in der er sie und alle übrigen, die als Belastungszeugen gegen ihn verhört worden waren, auf das roheste verunglimpfte: vor, während und nach ihrer Ehe habe sie unausgesetzt den gleichen liederlichen Lebenswandel geführt, *„et cette femme de tous les autres hommes n'a jamais voulu résister qu'à un seul homme, qui estoit son père et son mary;“* ihr Verhältnis zu de Visé (einem anderen Zeugen im Guichardschen Prozess) sei ein öffentlicher Skandal, usw. Das Beste stand aber noch aus.

1688, fünfzehn Jahre nach Molières Tod, wurde seine Witwe, die 1677 mit dem Schauspieler Guérin eine zweite Ehe geschlossen hatte, in einer anonymen Flugschrift *La fameuse Comédienne* auf die unflätigste Weise angegriffen. Ihr ganzes Leben seit den ersten Jahren nach ihrer Verheiratung wurde darin als eine ununterbrochene Reihe von Ehebrüchen und Ausschweifungen dargestellt. Niemand macht sich einen Hehl daraus, dass diese giftige Schrift von der gemeinsten Bosheit und der schmutzigsten Skandalsucht eingegeben ist; da aber in solchen Fragen die verschworene Feindseligkeit und die moralische Niedertracht und Brutalität des Angriffs beim Verfasser eine genaue Kenntnis der Lebensführung seines Opfers nicht ausschliesst, kann die Glaubhaftigkeit des Berichts nicht ohne Prüfung abgelehnt werden. Andererseits ist aber auch die Möglichkeit

nicht aus dem Auge zu verlieren, dass vielleicht die ganze Schrift reine Verleumdung ist, dass also derjenige, der ihre Aussagen als wahr weitergibt, sich zum Mitschuldigen an einer schlechten Handlung macht. Denn mit der Lüge ist nicht zu paktieren.

Das erste Bedenken, das in uns aufsteigen muss und das meines Erachtens bisher zu gering angeschlagen worden ist, wird dadurch rege gemacht, dass die *Histoire de la Guérin* — wie der Nebentitel lautet — nicht als eine spontane Indiskretion in die Welt trat, sondern einem gegebenen Genre angehört, ein bestimmtes und nicht gerade das empfehlenswerteste Muster nachahmt. Bussy-Rabutin hat bekanntlich mit seiner *Histoire amoureuse des Gaules* (1665) das verderbliche Beispiel gegeben, wie man durch witzige Übertreibungen und dreiste Erfindung das Privatleben einer Frau bloslegen und bemakeln kann. Die *Fameuse Comédienne* ist nun weiter nichts als ein Zusatzkapitel zur *Histoire amoureuse* aus fremder Feder. Ton, Inhalt, Stoff und Erzählungsweise (man sehe z. B. die Briefchen) sind durch dieses Vorbild gegeben, mit der Massgabe natürlich, dass hier eine isolierte Biographie geboten wird, während sich dort die Fäden kunstvoll zu einem Gesamtgemälde des galanten Hoflebens verschlingen. Mit Bussy als Führer vor Augen war es ein leichtes, jede beliebige Person zum Gegenstand eines derartigen Pasquills zu machen, auch ohne besondere Kenntnis ihres Vorlebens und selbst mit dem Bewusstsein, dass an den angeblichen Enthüllungen kein wahres Wort ist; es gehörte nur die nötige Dosis Lüsternheit und Unverfrorenheit und eine gewisse Federgewandheit dazu. Das Pamphlet gegen Molières Witwe ist also nicht auf dem Wege entstanden, dass jemand aus ihrem Privatleben Dinge erfuhr, die dem Publikum noch verborgen waren, und sich nach lang verhaltenem Hass oder in einer plötzlichen Wallung des Zorns oder Neids die Freude machte, diese Geheimnisse der skandalsüchtigen Welt auszuliefern. Das Motiv der Abfassung ist vielmehr darin zu suchen, dass ein unedler Mensch sich an den Unflätigkeiten Bussy-Rabutins delektiert hatte und es geistreich fand, sich auch einmal auf diesem Gebiet zu versuchen. Die Schlussbemerkung des Vorworts lässt erkennen, dass er sich vorbehielt, das Leben anderer Schauspielerinnen in gleicher Weise auszubeuten: „*Je suis persuadé*, heisst es, *qu'il n'y a point en France de Comédienne dont la vie ne puisse fournir autant de matière qu'il en faut pour faire de pareilles Histoires. En attendant que nous les voyions, je vous donne celle-ci . . .*" Durch die Fortsetzung der Serie würde die Literaturgeschichte schwerlich viel gewonnen haben.

Eine vergleichende Lektüre von Bussy-Rabutins schlüpfrig verwegenen Roman und dem Libell wirkt nicht zu Gunsten des letzteren. Bussy

kennt das sündhafte Treiben der höheren Gesellschaft aus eigener Anschauung und ist wie wenige in der Skandalchronik seiner Zeit bewandert; er schöpft aus dem vollen und schildert nach dem Leben. Selbst wo er direkt verleumdet (z. B. im Kapitel über seine Cousine, Frau von Sévigné), bewahrt er in gewissem Sinne die Porträtwahrheit, und ohne dieser literarisch wie moralisch gleich gering anzuschlagenden Gattung zu viel Ehre anzutun, kann man die glänzende Verve loben, mit der er z. B. in seiner Gräfin d'Olonne die nevrosierte Buhlerin von Stand gezeichnet oder so manche würzige Schlemmerei und Schelmerei geschildert hat. Dem Verfasser der *Fameuse Comédienne* fühlt man hingegen an, dass er in der Wüste grast. Er hat keinen Stoff zu seiner Verfügung, den er mit voller Faust kneten und gestalten kann. Er kopiert und begeht die beiden Fehler, in die der Erzähler zu verfallen pflegt, der nicht aus unmittelbarer Anschauung berichtet, sondern nachahmt; er will alles zu genau wissen und macht keine Nuance zwischen dem positiv Bekannten und dem Hinzugedichteten; andererseits setzt er die Erinnerungen, die ihm selber vorschweben, auch bei anderen voraus und erwartet gewissermassen schon bei leiser Andeutung das verständnisinnige Lächeln des Lesers; so geht es ihm z. B. mit Guiche, dessen amüsante Beichte man vorher in der *Histoire amoureuse* nachlesen muss, um zu verstehen, welche Wirkung der Verfasser des Pamphlets mit Nennung dieses Namens eigentlich erzielen wollte. Im übrigen schreibt er mit so blindem Hass und lässt die Absicht, sein Opfer um jeden Preis verächtlich zu machen, so unverhüllt durchblicken, dass dies allein genügt, um Argwohn hervorzurufen.

Noch misslicher als der Gesamteindruck gestaltet sich indessen das Ergebnis einer ins einzelne gehenden Prüfung. Gleich das erste Abenteuer, das mit der Aufführung der *Princesse d'Elide* in Chambord in Zusammenhang gebracht ist und den abbé de Richelieu und die Grafen Guiche und Lauzun zu Helden hat, ist unstreitig erlogen. Denn Richelieu war im Mai 1664 höchstwahrscheinlich unterwegs nach Ungarn, Guiche befand sich in Polen, und Lauzun, der damals der Prinzessin von Monaco (Guiches Schwester) huldigte, scheint den Festen der verzauberten Insel in Versailles — um diese handelt es sich eigentlich — nicht beigewohnt zu haben, sonst fände sich sein Name in den Festberichten wohl gelegentlich erwähnt. Die drei Intrigen stehen und fallen aber mit dem Rahmen, in dem sie geboten werden, da nichts billiger ist, als drei solche Namen zu nennen. Gegenstandslos ist auch die Anschuldigung der Chateauneuf, der Frau des späteren Schliessers am Guénégaud-Theater, als habe sie sich zur Vermittlerin der weiteren Ausschweifungen der Molière hergegeben. Somit schwebt auch

die an diese Vorfälle angereihte Erzählung von den Auseinandersetzungen zwischen Molière und seiner Frau in der Luft; denn die Unterhaltung mit Chapelle, in der Molière sein volles Herz ergiesst, kann nicht als Beweisstück gelten; wer sollte das einsame Gespräch belauscht haben? oder was rechtfertigt die Annahme, dem Pamphletisten sei eine Niederschrift des Gesprächs durch Chapelle oder gar ein Brief Molières zu Gebote gestanden? So bleibt ausser einigen dahingeworfenen Namen (abbé de Lavau, ein Leutnant der Leibgarde) für Molières Lebzeiten nur die umständliche Erzählung von Armandes Verhältnis mit Baron, einem 16jährigen Bürschchen, aus Anlass ihres Zusammenspielens in *Psyché* übrig, wofür sich bis jetzt nur wenige Gläubige gefunden haben. Dass nach seinem Tode Du Boulay (der Neffe dritten Grads des Kanzlers Nic. Brûlart de Sillery) sich um seine Witwe bemühte, weiss wiederum kein Zeitgenosse, obwohl Du Boulay durch seine Flucht mit der Marquise von Courcelles (1675, s. deren Memoiren) von sich reden machte. Der Hinweis auf Aubry, Armandes eigenen Schwager, braucht in seiner Perfidie nicht näher beleuchtet zu werden; und das Gerede, als hätte die Ehe mit Guérin aus Anstandsgründen beschleunigt werden müssen, ist aktenmässig als durchaus nichtig erwiesen. Das ganze luftige Lügensystem zerrinnt also in nichts; denn der einzige auch anderweitig bezeugte Vorfall, die Irreführung des Grenobler Parlamentspräsidenten durch zwei Schwindlerinnen, gereicht Molières Witwe in keiner Weise zum Vorwurf.

Bei diesem Sachverhalt pflegt man denn auch in ernsten Biographien alle Einzelheiten von Armandes angeblichen Untreuen ohne weiteres preiszugeben und hält nur an der Entfremdung der beiden Gatten als an einer gesicherten Tatsache fest. Für diese findet man auch mancherlei Bestätigung. So beruft man sich darauf, dass Armande in Auteuil kein Zimmer und kein Bett hatte (Schn. l. c. 415), was nicht ganz stimmt; denn die Mobiliar-Inventare, auf die man sich stützt, zeigen deutlich, dass das Molière'sche Ehepaar das französische Einbettsystem befolgte, und zum Landaufenthalt in so geringer Entfernung von der Stadt genügt doch für eine Familie von drei Leuten eine Wohnung mit Küche, Speisezimmer, Schlafzimmer und Alkoven, selbst wenn das Töchterchen nicht schon im Internat war.[1]) — Von grösserer Tragweite erscheint auf den ersten Blick die Bemerkung, dass Molière in den Jahren nach dem *Misanthrope* keine

*) Vgl. Soulié, *Recherches* p. 284 Art. 1 und p. 284, 4. u. 8. item. Naturgemäss gehörte der Frau speziell der Teil der Wohnung, wo das Ehebett stand; in Paris bewohnte demnach Armande wahrscheinlich das Zimmer, wo sich das auf

oder nur kleinere Rollen für seine Frau schrieb (Schn. l. c. 415); doch hält auch dieses Argument vor einer genaueren Prüfung nicht stand. Armandes intensivere Bühnentätigkeit beginnt im Gegenteil erst in diesen Jahren. Vorher hat sie nur in den beiden Einaktern, der *Critique de l'école des femmes* und dem *Impromptu de Versailles, mitgespielt, dann in der Princesse d'Elide* (1664) einen schönen Erfolg errungen und vielleicht im kurzlebigen *Festin de Pierre* eines der Bauernmädchen gegeben. Zu grösseren Leistungen liessen es die beiden Schwangerschaften nicht kommen. Von 1666 an werden hingegen ganz andere Anforderungen an sie gestellt. Zuerst verkörperte sie die Kokette Célimène im *Misanthrope* (Sommer 1666) in unvergleichlicher Weise; gleich darauf spielte sie als Lucile im *Médicin malgré lui;* dass sie in *Mélicerte* (Winter 1666/67) keine Verwendung fand, ist nicht erwiesen. Ostern 1667, als die Duparc die Truppe verliess, musste Armande einen Teil ihrer Rollen übernehmen und nach und nach *Dépit amoureux, Cocu imaginaire* und *Ecole des maris* einstudieren; im August wurde der *Tartuffe* (leider nur einmal) gegeben; im *Sicilien* (Juni 1667) und dem 1668 wieder aufgenommenen *Mariage forcé* erhielt sie Nebenrollen, die zu einigem Kostümaufwand Gelegenheit gaben. In *Georges Dandin* (Sommer 1668) trat sie dann als Angélique, im *Avare* (Herbst 1668) vermutlich als Marianne auf. 1669 wurde der *Tartuffe* freigegeben, in dem sie als Elmire glänzte. Ob ihr in *Monsieur de Pourceaugnac* (Herbst 1669) und den *Amants magnifiques* (Frühjahr 1670) eine Rolle erteilt wurde, steht nicht fest; sicher spielte sie aber im *Bourgeois gentilhomme* (Herbst 1670) und in *Psyché* (Frühjahr 1671) u. s. w. Über eine Vernachlässigung ihrer Talente als Schauspielerin konnte sich Molières Frau in diesen Jahren wahrhaftig nicht beschweren, umsoweniger als ihr gewiss auch in den von der Truppe aufgeführten Lust- und Trauerspielen fremder Autoren bald grössere bald kleinere Aufgaben zugemessen wurden. Gerade in den Jahren 1666—68 war sie hinreichend bebürdet, um nicht noch mehr belastet zu werden, zumal ihre Kraft für den bald frei werdenden *Tartuffe* reserviert werden musste. Hingegen hatte Molière allen Grund auch für die de Brie einige gute Rollen zu schreiben, um dieses treue Mitglied noch fester an die Truppe zu fesseln; denn der Austritt der Duparc war eine ernste Warnung für ihn in dieser Hinsicht.

Noch bleibt uns aber das gewichtigste Beweisstück, die wiederholte

---

000 Lire geschätzte Himmelbett befand, und das daranstossende (l. c. p. 271 f. u. . 272), während Molière die Zimmer p. 267—69 für sich benutzte, wo auch die Bibliothek war.

Übereinstimmung Grimarests mit den Angaben der *Fameuse Comédienne* in Erwägung zu ziehen. Grimarests hatte Kenntnis von unserem Pamphlet und beurteilte es nach Verdienst; er fand es befremdlich und bedauerlich, dass selbst Bayle in seinem *Dictionnaire historique et critique* diesem *indigne et mauvais roman* Gehör lieh. Um so bedeutsamer scheint es danach, wenn er trotzdem in wesentlichen Punkten mit dem Libellisten zusammentrifft. Natürlich erzählt er nirgends das Gleiche wie dieser und sein Urteil über Molières Frau lautet gerade entgegengesetzt; bei genauem Zusehen erkennt man aber leicht, dass die Elemente, aus denen beide Berichte sich aufbauen, eine überraschende Ähnlichkeit zeigen. Wir sahen bereits, dass beide die frühe Neigung Molières für Armande voraussetzen, nur kommt die Ehe im Pamphlet durch eine Intrige Madeleine Béjarts zu stande, bei Grimarest wird sie gegen deren Willen im geheimen geschlossen. In beiden Erzählungen beginnt Molières Missgeschick kurz nach der Verheiratung (*Celle-ci ne fut pas plutôt Mlle. de Molière, qu'elle crust être au rang d'une duchesse; et elle ne se fut pas donée en spectacle à la comédie, que le courtisan désoccupé lui en conta.* Gr. — *La fortune de Molcère attira plus d'amants à sa femme que ce mérite prétendu qui la depuis rendue si fière et si hautaine, et il n'y avoit personne à la Cour qui ne se fît une affaire d'en avoir des faveurs.* *F. C.*); nur hat das Libell wirkliche Fehltritte zu erzählen, während Grimarest nur eifersüchtige Einbildung seitens Molière annimmt. Hier wie dort führen die Zwistigkeiten und die spröde Abweisung ihrerseits zu mehr oder minder resignierter Gleichgiltigkeit und freiwilliger Trennung (*Ainsi Molière, après avoir essuyé beaucoup de froideurs et de dissensions domestiques, fit son possible pour se renfermer dans son travail et dans ses amis, sans se mettre en peine de la conduite de sa femme.* Gr. — *Elle conçut dès ce moment une aversion terrible pour son mari, et lorsqu'il vouloit se servir des privilèges qui lui étoient dus légitimement, elle le traitoit avec le dernier mépris. Enfin elle porta les choses à une telle extrémité que, sans arrêt du Parlement, ils demeurèrent d'accord qu'ils n'auroient plus d'habitude ensemble.* *F. C.*); dabei erscheint Molière als ein Mann ohne Temperament (*ses assiduités n'étoient pas trop fatigantes pour une femme.* Gr. — *la tendresse que l'étude avoit assoupie.* *F. C.*). Bei Grimarest wie im Pamphlet werden die traurigen häuslichen Zustände klar genug zu Molières Freundschaft mit Baron in Beziehung gebracht (*L'esprit de ces deux femmes étoit tellement oposé à celui de Molière qu' à moins de s'asujetir à leur humeur, il ne devoit pas compter de jouir d'aucuns momens agréables avec elles. Le bien que Molière faisoit à Baron deplaisoit à sa femme, etc.* Gr. — *La Molière étoit née pour faire enrager son mari. Tant*

'u'elle avoit demeuré avec lui, elle avoit haï Baron.* F. C.). In beiden Dartellungen hat die Schauspielerin de Brie eine wichtige Rolle, hier als alte Maitresse, dort als Trösterin (*Il avoit assez de penchant pour le sexe; la de . . . l'amusoit quand il ne travailloit pas.* Gr. — *il avoit toujours conzrvé des liaisons particulières avec la de Brie, qui demeuroit dans leur naison, et qui n'en étoit point sortie depuis leur mariage. F. C.*). Auch das espräch mit Chapelle, in dem Molière seinem gepressten Herzen Luft acht, findet sein Gegenstück bei Grimarest in einem anderen mit Rohault, ıs auch wieder unsichtbare Zeugen belauscht haben. Zum Schluss laufen ide Erzählungen in eine Schilderung von Molières Ende aus, das bei ·imarest mit der endlich erfolgten Versöhnung der beiden Gatten in usalen Konnex gebracht wird.

In diesem ganzen auf Molières Privatleben bezüglichen Teil, der genau ıommen der eigentliche originale·Beitrag Grimarests zu dessen Lebensschichte ist, bietet demnach die *Vie de M. de Molière* nichts, das in der *stoire de la Guérin* nicht seine Entsprechung fände. Mögen die Details :h so verschieden sein und die Beurteilung sich geradezu widersprechen: s den organischen Aufbau der Erzählung betrifft, liegt beiden Berichten und dasselbe Schema zu Grunde.[1]) Man könnte aber nicht behaupten, s dieser Erzählungsrahmen sich dem Lebensbeschreiber Molières gesermassen von selber aufdrängt; denn kein Kundiger wird das gelten en, dass das Pamphlet und Grimarest uns den ganzen, uns den wahren lière geben. Noch heute müht sich die Forschung damit ab, ihre Anen chronologisch einzuordnen und mit den sonst bekannt gewordenen sachen in Harmonie zu bringen. Es ist also nicht von vornherein wahrinlich, dass zwei von einander unabhängige Beobachter Molières Leben de nur so und nicht anders sehen mussten, das zwei verschiedene schen, die ihm persönlich nahe getreten, gerade nur diese fünf oder s Gesichtspunkte aufgefasst und sich zu eigen gemacht hätten. So inarm war Molières Leben ganz sicher nicht. Wir könnten nun annen, dass Grimarests Gewährsmann seine Aussagen im Anschluss an Libell machte, indem er dessen Text sozusagen mit Randglossen be:te, um die als lügenhaft erkannten Angaben dieser Schmähschrift ig zu stellen. Wir können aber auch einen Schritt weiter gehen und

---

1) Dass dies keine Illusion unsererseits ist, kann man aus den Versuchen n, die gemacht wurden, um aus der Vergleichung beider Texte die Wahrheit e Biographie herauszubringen. Vgl. z. B. P. Mesuards *Notice biographique Oeuvres de Molière (Grands écrivains de la France)* t. X p. 353 ss.

dem Verdacht Raum geben, dass beide Berichte auf einen Beobachter, auf einen Zeugen zurückgehen, der das eine Mal lästerte, das andere Mal biographisches Material liefern wollte und darum jeweils in verschiedenem Geist, aber beide Male unwillkürlich nach demselben Schema, nach den starr gewordenen Assoziationsreihen seiner Erinnerungen berichtete.

Allgemein geht nun die Meinung dahin, dass unser Pamphlet aus Schauspielerkreisen hervorgegangen ist und von einem Mitglied der früheren Molière'schen Truppe herrührt. Man hat an die Guyot gedacht, Guérins angebliche Geliebte; diese kam aber erst nach Molières Tod zur Gesellschaft. R. Mahrenholtz (*Arch. f. d. Stud. d. n. Spr. u. Lit.* LXXXVIII, 355ff.) hat sich sehr entschieden für die Schauspielerin de Brie und ihren Freundeskreis ausgesprochen; es hat aber seine Bedenken, einer nach 34 oder mehr Jahren ehrenvoller Bühnentätigkeit in den Ruhestand getretenen Künstlerin (sie war seit 1684 pensioniert) eine solche Schuftigkeit zuzuschreiben, in einem Alter, wo Frauen sich nicht eben ihrer Jugendsünden zu rühmen oder gar sich solche anzudichten pflegen. Halten wir weiter Umschau unter Molières Kameraden, die 1688 noch beim Métier waren und die man ihrem Charakter nach einer solchen Tat für fähig erachten kann, so tritt uns in erster Linie der Mann entgegen, dem Grimarest auch seine Informationen verdankt, Michel Baron, der Schauspieler. Als 13jähriger Knabe debutierte dieser im Winter 1666/67 in Molières Truppe, verliess sie aber wieder wegen einer Ohrfeige, die ihm Armande verabreichte (so Grimarest), kehrte dann 1670 nach Ostern zurück, nachdem er einige Jahre in der Provinz gespielt. Kaum war Molière gestorben, fiel er wieder ab und ging zum Hôtel de Bourgogne; für eine grössere, von Molière garantierte Schuld liess er dessen Witwe aufkommen. Erst die Vereinigung aller Pariser Truppen im Jahre 1680 führte ihn wieder mit Armande zusammen; 1691 trat er aber zur allgemeinen Überraschung und aus unbekannten Gründen von der Bühne zurück, um sie erst 1720 wieder zu betreten. Diese Daten zeigen uns, dass Baron von Molières Laufbahn manches wusste; sie belehren uns aber auch, dass zwischen ihm und Armande eine wahre Feindschaft bestand, die zu denken gibt. Über Barons Charakter und geckenhaften Dünkel geben uns Labruyère und Lesage glaubhaften Aufschluss.[1])

---

1) Vgl. die gut unterrichtete, aber in falschem Panegyrikuston geschriebene Monographie von Bert. Edward Young (*Michel Baron, th. fac. lettre de Grenoble*. Paris 1904) a. p. 158—64 u. passim. S. auch *Deutsche Literaturzeitung* 1904 p. 2543. Baron hat auch einen Platz in der *Histoire amoureuse des Gaules* gefunden.

Wenn wir nun das Pamphlet unter diesem neuen Gesichtspunkte betrachten, ob nämlich Baron mit einigem Recht als dessen Verfasser oder Einflüsterer angesehen werden könne, so müssen wir zunächst alles das ausscheiden, was bereits allgemein bekannt war, in erster Linie also, was die Vorrede von 1682 bietet. Heben wir von dem übrig bleibenden — nach Eliminierung aller Lügen — dasjenige heraus, das eine spezielle Kenntnis der Lebensumstände Molières bedeutet, so machen wir folgende wichtige Konstatationen: 1. In der Vorgeschichte des Romans sind die handelnden Personen Molières, Armande und Madeleine Béjart, die de Brie und die Duparc. Letztere verdient Beachtung, da sie die Truppe 1667 verliess und m 13. Dezember 1668 eines frühen Todes starb. Seltsamerweise berichtet Grimarest, dass die Duparc sich ganz besonders für den kleinen Baron interssierte, als dieser 1666 noch bei der Kindertruppe der Raisin war. — 2. Das nekdotenmaterial des Pamphlets verteilt sich für Molières Lebzeiten auf wei Erzählungspartien, von denen die erste sich um die Aufführung der *rincesse d'Elide* (1664) gruppiert, die andere an *Psyché* (1671) anknüpft. wischenhinein fallen nur unbedeutende und chronologisch gleichgiltige Beebenheiten. Die erste Liebesintrige nun, die das Pamphlet vorbringt, beinnt einige Monate vor dem Besuch der Truppe in Chambord, hier kommen e zwei anderen dazwischen, und noch vor der Rückkehr nach Paris findet vischen den Gatten die erste Auseinandersetzung statt; die zweite ist zeith unbestimmt, es ist aber natürlich, sie in die nächstfolgenden Monate chstens 1 oder 2 Jahre später anzusetzen. Sämtliche Zwischenfälle dieses sten Zyklus fallen daher kurz vor 1666, d. h. kurz vor die Zeit, wo Baron m ersten Mal in Molières Truppe Aufnahme fand. Es springt aber in Augen, dass der Rahmen, in dem sich diese Vorfälle abspielen, dem Erller nur durch ungefähre Kunde, nicht durch Autopsie bekannt war; n es ist nicht denkbar, dass jemand, der den Festlichkeiten der Zauberel beigewohnt hätte, Versailles mit Chambord hätte verwechseln können; Gesamteindruck, den solch ein Festbild hinterlässt, ist die natürliche nerie, Schloss, Gärten, landschaftliche Umgebung, ein so wesentlicher tandteil, dass er sich nicht verwischen kann. Auch stand der Erzähler len Jahren 1664 und 1665 nicht in intimem Verkehr mit Molière und er Familie, sonst fehlte ihm nicht jede Ahnung von den zwei Geburten dem Todesfall, die den Familienkreis damals mit Freud und Leid heimten; ein Hausfreund aus jenen Jahren hätte schwerlich einen so unklichen Zeitpunkt für seine Erfindungen ausgesucht. Nun war Baron vielleicht schon in Paris, aber erst 1666 und nur vorübergehend trat er ière näher. — 3. Die zweite Haupterzählung des Libells fällt in die Zeit,

wo Baron wieder bei der Truppe war; er selber ist der Protagonist der Erzählung. Wollte man fragen, ob er wohl der Mann war, sich selber zum Helden einer so dreist erlogenen bonne fortune zu machen, so würde ich ohne Bedenken mit Ja antworten. Ist es aber nicht eigentümlich, dass die Erzählung erst wieder anhebt, nachdem Baron von seinem Abstecher in die Provinz zurück ist. — 4. Die Unterhaltung mit Chapelle ist an keinen bestimmten Zeitpunkt geknüpft; es kam dem Erzähler nicht darauf an, ein Datum zu geben, sondern nur Molières Herzensinnere vollständig zu enthüllen; dazu hatte er vor allem gewisse Stimmungselemente nötig, und die hat er geschickt hervorgekehrt. Typisch ist es nun wieder, dass die Chapelle-Anekdoten mit Auteuil als Hintergrund eine so grosse Rolle bei Grimarest spielen. Offenbar hatte Baron eine Reihe davon auf Lager. Chapelle, der 1686 gestorben war, konnte einen auch nicht mehr der Lüge zeihen.

So zeigt also die genaue Prüfung, dass alles Positive, das das Libell aus eigenem Vorrat über Molières Privatleben bietet, in der ungezwungensten Weise sich als Erinnerungen Barons vorstellen lässt. Sollte das nur Zufall sein und wäre das nicht ein merkwürdiger Zufall? Wenn wir uns vergegenwärtigen, welche überraschende Ähnlichkeit die Angaben Grimarests und die des Pamphlets in ihrem Grundschema aufweisen, gleichsam wie zwei verschieden ausgeführte Zeichnungen auf ein und demselben Grundgewebe, deux broderies sur un même canevas; wenn wir im Auge behalten, dass Baron, Grimarests Gewährsmann, früher Mitglied der Molière'schen Truppe, mit Molières Frau verfeindet, nach guten Zeugen wie Labruyère und Lesage ein eitler Geck und eingebildeter Prahler und nach dem Zeugnis seiner eigenen Werke ein Mensch ohne höheres moralisches Gefühl war, mit anderen Worten allen Voraussetzungen entspricht, die für den Verfasser der Schmähschrift geltend gemacht werden können, und wenn nun noch hinzukommt, dass die Erzählung des Pamphlets, chronologisch zergliedert, sich genau so aufbaut, wie er (nach den bekannten Daten seines Lebens zu urteilen) sie ausdenken konnte: gewinnt da nicht der Verdacht, dass er tatsächlich Schuld oder Mitschuld an jenem Libell trägt, mehr als nur einen Schein von Möglichkeit. Als weiteres Verdachtsmoment wird man aber noch seinen plötzlichen, unerklärten Abgang vom Theater geltend machen können. 1691, drei Jahre nach dem Erscheinen des Pamphlets, zog er sich ohne jeden erkennbaren Grund zurück, um erst 1720 — nach dem Abgang aller beteiligten Personen — wieder auf der Bildfläche zu erscheinen. Ist es nicht, als ob seine Schuld durchschaut worden wäre, ohne dass man ihn indessen hätte überführen können? als ob er selber aus einer unhaltbar gewordenen Situation die Konsequenzen gezogen hätte?

Zwei möglichen Einwänden möchte ich gleich hier begegnen. An einer Stelle des Pamphlets erscheint Baron in recht hässlicher Beleuchtung, als Gegenstand naturwidriger Umwerbung. Diese Stelle fehlt in der Ausgabe ohne Druckort und Druckjahr. Sie wird meistens auch verworfen. Manches weist in der Tat darauf hin, dass die undatierte Ausgabe den Vorzug des ırsprünglicheren, weil ungeglätteren Textes hat. So lautet z. B. der vierte iatz: *„Si l'on admire dans toute les Cours du monde les pièces que cet homme llustre a donné au théâtre, sa femme a eu des amants de toutes les nations."*)ie Antithese hat hier den Satz erzeugt; da aber dieses *de toutes les nations* ı der Folge keine Bestätigung findet, hat ein Revisor eine Textverbesserung ir nötig befunden und vorgenommen. Wie aber auch die Textfrage berteilt werden mag, so hegte ich doch in keinem Fall Bedenken, sogar diese ›rfängliche Stelle Baron zuzuschreiben; denn die „italienischen Sitten" ge-)ren nun einmal zum Rüstzeug der Historie amoureuse, und wenn n Mensch für Schmutz solche Sympathie zeigt, warum sollte er sich schliess-:h nicht selber im Übermut hineinwälzen? Gerade die Varianten lassen rigens vermuten, dass das Pamphlet längere Zeit handschriftlich umlief, vor es unter die Presse kam; möglicherweise war es überhaupt nicht für : Öffentlichkeit bestimmt und hätte in der ausgelassenen Gesellschaft, in r und für die es geschrieben wurde, verbleiben sollen. — Ein anderes Be-ıken legt die Guichard'sche Denkschrift von 1676 nahe; in dieser wird nlich behauptet, Armande habe sich nie gegen einen anderen Mann als zig nur gegen ihren Gatten widerspenstig gezeigt. Wohl richten sich se Übertreibungen selber durch ihre Masslosigkeit; seltsam bleibt in-sen die Anschuldigung doch in ihrem Einklang mit den Aussagen des nphlets und Grimarests. Gegen die Annahme, der Verfasser des nphlets habe jene Denkschrift gekannt, würde man gewiss geltend :hen, dass de Visé in der *Fameuse Comédienne* fehlt; dafür kennt ihn · Grimarest als einen *qui aimoit fort à voir la Molière.* Er war also ıt aus dem Auge verloren, sondern nur zufällig bei Seite gelassen.

Sobald aber unsere Vermutung eines intimen Zusammenhangs der *de M. de Molière* und der *Histoire de la Guérin* Beifall findet, — ich lebe dem Glauben, dass die Kritik früher oder später ihr bestätigen-Wort sprechen wird: so verliert natürlich die eine so gut wie die andere ı ganzen Wert. Das zweigestaltige Zeugnis des einen Menschen kann nicht selber beglaubigen. Von aussen findet es aber keine Stütze, die ›r einem jämmerlichen Zusammenbruch bewahren könnte. Wird aber tighin dieser doppelzüngige Zeuge abgelehnt, was wird dann noch von ;anzen Tradition über Molières häusliches Unglück übrig bleiben? Wird

man alsdann noch den *Misanthrope* als poetisches Spiegelbild einer aktuell durchlebten Wirklichkeit vorführen dürfen? Wer meinen Ausführungen gefolgt ist, wird wohl zugeben, dass hier eine erneute Prüfung am Platze ist.

In Molières Lustspielen hat man das Echo seiner Erlebnisse vernehmen wollen. Vielleicht wäre man nie auf den Gedanken gekommen, sofern nicht seine ersten Biographen ihre mangelhafte Sachkenntnis durch Anlehnung an die ihnen wohlbekannten Stücke ausgeglichen oätten. (Vgl. z. B. Molard, *Vie de Molière,* 1892 p. 180.) Gerade darum ist die Versuchung, Molières Leben aus seinen Dichtungen zu beleuchten, so naheliegend, so verlockend und anscheinend in ihren Ergebnissen so lohnend, aber im Grunde so unberechtigt und gefährlich. Es ist ja richtig, dass die Vorrede von 1682 sagt: *„il s'est joué le premier en plusieurs endroits sur des affaires de sa famille et qui regardoient ce qui se passoit dans son domestique. C'est ce que ses plus particuliers amis ont remarqué bien des fois"*. Zugegeben für Szenen wie die Entlassung der Martine in den *Femmes savantes* oder die Ausforschung der kleinen Louison im *Malade imaginaire;* zugegeben auch noch für wichtigere Dinge. Aber anzunehmen, dass die angeführten Worte, die doch unter den Augen und fraglos mit Zustimmung der Witwe Molières geschrieben worden sind, soviel bedeuten sollen, dass all das häusliche Elend, der eheliche Zwist, die Unverträglichkeit, der Unfrieden der beiden Gatten sich in Arnolphes Klagen, in Alcestes Verzweiflung widerspiegeln: dass Molière und seine Frau monatelang diese trostlosen Zeichnungen aus ihrem fluchbeladene Eheleben dem Publikum selber zur Schau getragen, als Partner auf der Bühne gleichwie in ihrem freudenlosen Heim! Nein, da könnte man wirklich keine echtere „Montreurs" sich denken! Ich habe von Molières moralischem Sinn, von seiner trotz manchen derben Witzes und mancher verfänglichen Zote — immer wieder hervortretenden Achtung für die Heiligkeit aller wahren, unverfälschten menschlichen Gefühle einen zu hohen Begriff, um bei ihm einen derartigen Mangel an keuscher Scheu und Selbstachtung anzunehmen.

Doch genug der negativen Erwägungen! Vielleicht gelangen wir doch besser zur erstrebten Verständigung, wenn wir das aufgeworfene Problem von seiner positiven Seite anfassen und die nicht-subjektiven Momente in Molières Inspiration einer kurzen Betrachtung unterziehen.

— — —

Jedes Geisteswerk, bevor es zur Ausführung reift, taucht in unserer Seele als eine mehr oder weniger klare, mehr oder minder fertige Idee auf. Diese Idee, der lebendige Keim des zukünftigen Werkes, ist zumeist die Frucht einer Inspiration, d. h. das plötzlich oder allmählich in den Brenn-unkt des Bewusstseins tretende Ergebnis einer oft unbeabsichtigten und ıres Zieles im Voraus nicht bewussten geistigen Arbeit, bei der alle lemente unseres inneren Lebens sich in verschiedenem Grade beteiligen. uchen wir nun für Molières Lustspiele die Quellen der Inspiration fest-ıstellen, so scheinen mir hauptsächlich drei Momente in Betracht zu ommen: 1. die persönlichen Erlebnisse, 2. fremde Muster, 3. der Ideen-ehalt oder die Tendenz des Stückes, d. h. die ernste Frage, die den Dichter hon lange beschäftigt haben mochte, ehe er daran ging, ihr die ent-rechende Gestaltung zu geben. — Welchem von diesen drei Momenten mmt nun die höhere, die ausschlaggebende Wichtigkeit zu? Hat Molière, e behauptet wird, seine Themata unter dem Eindruck gewisser Erlebnisse wählt? oder verdankt die erste Anregung eher seiner Lektüre und fremden ücken? oder hat nicht vielmehr ein Problem das andere erzeugt und lassen h nicht etwa bei ihm bestimmte Ideengänge verfolgen, die immer neue höpfungen ins Leben rufen? Mit anderen Worten, sind es die Elemente Zufalls, die in Molières Inspiration vorherrschen, oder gibt sich in ihrer gressiven Betätigung eine notwendige innere Logik kund? In dieser Ge-lt möchte ich die Frage fassen, natürlich unter dem Vorbehalt, den ich iger Weise auch für die Vertreter abweichender Meinungen aufrecht te, dass nämlich in den meisten Fällen ein vielgestaltiges Zusammen-ken von Ursachen statthaben wird; denn bei jeder psychologischen Tätig- ist von vornherein eine Komplikation der Motive wahrscheinlich.

Am stärksten tritt jener Charakter der Zufälligkeit hervor, wenn wir lières Werke unter dem Gesichtspunkt der fremden Einwirkungen be-hten, die zu ihrer Entstehung geführt oder daran mitgewirkt haben. In ter Folge greifen die verschiedensten Einflüsse — italienische Stegreif-ıödie und Commedia sostenuta, Terenz, Spanier, Plautus, Anregungen zeitgenössischen Novellen und Romanen und dazu auch Wiederauf-ne eigener früherer Entwürfe — durch einander, ohne in der Regel eine Richtung, eine neue Manier zu bedingen. Gewiss liessen sich lehr-ıe Kapitel über Molières Verhältnis zu den Italienern und Spaniern, zu nz und Plautus u. s. w. schreiben; diese blieben aber monographische lerstudien; zu einem Gesamtbild seiner Entwicklung als dramatischer ter fügten sie sich nicht zusammen, wie dies z. B. Mahrenholtzens Buch *lières Leben und Werke, Franz. Stud. II*), wo die fremden Einflüsse

am konsequentesten in Betracht gezogen werden, deutlich genug zeigt. Aus dem Verhältnis Molières zu seinen Mustern gewinnen wir nur hie und da das Bild eines logischen Fortschritts; im allgemeinen stellt sich unter diesem Gesichtspunkt die Auswahl der Bühnenstoffe als Walten des puren Zufalls dar. Gerade um sich diesem Eindruck zu entwinden und in der fortschreitenden Folge der dichterischen Produktion einen Zug von innerer, mehr dem Kern der Persönlichkeit entspringender Notwendigkeit zu erfassen, neigt man (wie mir scheinen will) dazu, das persönliche Moment, d. h. die unmittelbare Einwirkung der aktuellen Erlebnisse stärker hervorzukehren, um nur irgend einen Faden durch jenes Labyrinth zu finden. Gewiss ist an dieser Auffassung etwas richtiges; gewiss lebt Molière in seinen Werken viel persönlicher, viel subjektiver fort als Corneille oder Racine in den ihrigen. Gleichwohl glaube ich nicht, dass das Studium seines Privatlebens der wahre Schlüssel zum Verständnis seiner Werke ist. Den wertvollsten Aufschluss für denjenigen, der Molières Evolution als schaffender Dichter vernünftig begreifen will, bietet meines Erachtens das unpersönlichste Moment seiner dramatischen Schöpferarbeit, der Ideengehalt seiner Stücke. Hierin glaube ich logischen Fortschritt und notwendige Entwicklung von innen heraus — natürlich nicht in strengem System, aber in grossen, bedeutungsvollen Anläufen erkennen zu können. Einiges möchte ich mehr andeuten als im einzelnen ausführen.

Die natürliche Disposition seines Gemüts bestimmte Molière im voraus dazu, die Probleme der Liebe und der Ehe zu behandeln, und zwar unter dem Gesichtswinkel des Gesellschaftlich-Schicklichen und des Menschlich-Wahren. Der Verdrehtheiten wurde er in dieser Ideensphäre genug gewahr. Von ihrer unschuldig ergötzlichen Seite fasste er die komisch verwertbaren Seiten der Liebe zunächst im Trotzen und Schmollen der Verliebten auf, das er mit reizender Anmut zur Darstellung brachte; andererseits erschien ihm die Schattenseite der Ehe schon früh im Hahnrei als lächerliches Ziel derber Witze. In ihrer grellsten, zur Satire reizenden Verkehrtheit traten ihm diese Probleme in antisozialer Umwendung vor die Augen in den Ausartungen des Preziösentums, und hier setzte seine langsam herangereifte Kunst zum ersten Mal mit fertigem Können ein. Das Falsche am Preziösentum liegt in der Ziererei und Affektiertheit auf allen Gebieten; am bedeutungsvollsten äussert es sich aber in der Auflehnung gegen die landläufigen Sitten und die bürgerliche Moral; die Preziöse ist in der Gesellschaft des XVII. Jahrhunderts ein lebendiger Protest gegen die Stellung, die der Frau im prosaischen Alltagsleben zugewiesen ist. Sie will der Geselligkeit, der geistreichen Unterhaltung leben, *tenir bureau d'esprit,*

sie will durch ihren Geist und um ihres Geistes willen etwas gelten; und falls etwa die Ehe an sie herantreten sollte, darf es um keinen Preis in der trockenen Form des Anhaltens um ihre Hand geschehen, sondern auf den verschlungenen Pfaden eines Romans, wo sie sich durch ihr Grollen gegen den Vermessenen, der zu ihr aufschaut, und durch zeitweise Verbannung desselben noch eine kurze Frist die Illusion ihrer geistigen Souveränität wahrt. Durch die Wendung, die Molière dem Stücke gab, hat er sich unverkennbar auf die Seite der bürgerlichen Tradition gestellt, die annimmt, lass junge Mädchen zum Heiraten geschaffen sind, dass Väter ihrer Pflicht ım besten genügen, wenn sie sich nach ehrbaren Schwiegersöhnen umehen, und dass junge Leute aus guter Familie nicht anständiger und schickcher handeln können, als wenn sie sich resolut auf Freierfüsse stellen. Es st klar, dass bei einer so brennenden Frage Molière auf die Dauer nicht bei ieser oberflächlichen Stellungnahme verharren konnte.

Zwei wesentliche Momente der Frage, die in diesem Stücke noch nicht cht zur Geltung kamen, die jugendliche Liebe, die ihr Recht verlangt, und r tyrannische, nur auf Vermögensvorteile blickende väterliche Wille, erheinen im *Cocu imaginaire* in scharfer Gegenüberstellung und werden ırch die Anschauungen der Gesellschafterin, der die Ehe an sich ohne jede dere Rücksicht als das schönste und beste auf Erden gilt, noch schärfer leuchtet, freilich nur in der Exposition; denn die weitere Handlung verıft ganz im Labyrinth der Verwicklungsintrigen, zu denen die eingedete Hahnreischaft die Würze hergeben muss. Dem Dichter ist es noch ht heiliger Ernst um die Sache. Den Ernst suchte Molière damals noch f falscher Fährte in einer Gattung des Dramas, für die ihm die Begabung lte, die aber dennoch für seine Ausbildung ein wichtiges Durchgangsdium bedeutet, in der Tragikomödie, und hier hatte er sich durch die stige Affinität zu einem eigenartigen Thema, zu einer Studie über die ersucht als angeborene Gemütsanlage verlocken lassen. Auf Cicogninis stapfen schrieb er den zu keinem Erfolg vorbestimmten *D. Garcie de varre*, den er möglicherweise schon vor den *Précieuses ridicules* und ges vor dem *Cocu imaginaire* in Angriff genommen hatte. Mit den soen Problemen, die sich ihm zu eröffnen begannen, kreuzt sich hier ein chologisches Problem, zu dem ihn ein subjektives Interesse, die seelische hlverwandtschaft hinzieht, weil er sich in diesem Sinne veranlagt fühlte, er diese Regungen des Gemüts mit ihren peinlichen Wehgefühlen mit nderer Intensität verspürte und instinktiv verstand. Der erste Wurf ssen misslang.

Erst mit der *Ecole des maris* wird es lichter im Bereich der Ideen. Jetzt erst gelangt er zu der wahren Fragestellung; jetzt erst wird das Recht der Frau auf gesellschaftliche Freiheit als der Kernpunkt der Frage erkannt und richtig gewertet. Hatte die Preziöse sich emanzipieren wollen, hatte sie im Verkehr der beiden Geschlechter unter einander nur eine Anregung zu geistiger, oder vielleicht nur geistreicher Unterhaltung gesucht, und hatte sie die Ehe als das Endziel ihres Daseins verkannt und den Gedanken daran verächtlich von sich gewiesen: so wird im Gegensatz dazu in der *„Schule der Ehemänner"* das Problem von vornherein unter den Gesichtspunkt der Ehe gestellt, und zwar der Ehe nach patriarchaler Auffassung, indem die Wahl als Sache der Männer erscheint, während die Frau sich der Voraussetzung nach gleichmütig und gelassen ihrem Lose fügt. Auf welchem Wege wird man wohl die Frau am besten dahin führen, dass sie sich willig, freudig in das für sie ausersehene Schicksal ergibt? Dadurch, dass man sie von frühem an gewöhnt, keinen Wunsch und keinen Willen zu kennen als den Befehl und das Machtwort des Mannes? Oder dadurch, dass man ihr ein Anrecht auf freie Entfaltung in der Gesellschaft, auf Genuss unschuldiger Lebensfreuden, auf Gewährenlassen ihrer jugendlichen Lebenslust zuerkennt? Für letztere Lösung tritt Molière unbedenklich ein, im Glauben, dass, wo Güte und Nachsicht die Führer der Jugend sind, diese gar bald die Hohlheit jener Zerstreuungen erkennen und sich nach den ernsten, wahren und dauernden Freuden des Familienheims, eines auf freier Neigung und gegenseitiger Achtung sich gründenden Zusammenlebens sehnen wird. Was die Preziöse irriger Weise als einzigen Lebenszweck betrachtet, die gesellschaftliche Emanzipation, wird hier als ein Recht der Jugend anerkannt, aber nur als ein vorübergehendes Stadium, aus dem das unverfälschte Gemüt, ohne sich durch den falschen Schimmer blenden zu lassen, den Weg zu den dauernden Gütern des Lebens sicher finden wird. In diesem Sinne ist die *Ecole des maris* eine Antwort auf die durch die *Précieuses ridicules* aufgeworfenen aber unbeantwortet gelassenen Fragen. Warum erfolgt nun aber die Antwort gerade jetzt? Deshalb, weil Terenz seinem gelehrigen Schüler das Beispiel der Behandlung zweier entgegengesetzter Erziehungssysteme bot? Oder deshalb, weil Molière selber an die Ehe dachte und darum auch ernster über die Ehe nachsann? Oder nicht vielmehr deshalb, weil Molière so veranlagt war, dass er in dem engen Rahmen des Privat- und Familienlebens, das dem klassischen Lustspiel als Stoffkreis gezogen war (vgl. W. Wetz, *die Anfänge der ernsten bürgerlichen Dichtung des 18. Jahrh.* p. 65), die durch das gesellschaftliche Leben seiner Zeit gestellten Probleme immer ernster und tiefer auffassen und

seinen Zeitgenossen zum Bewusstsein bringen musste? Mir erscheinen im Vergleich zu dieser inneren logischen Entwicklung die beiden anderen Momente, das fremde Muster und die zufälligen Lebensumstände, als sekundär.

In dem gleichen Ideenkreise wie die vorerwähnten Stücke bewegt sich auch die *Ecole des femmes*, und wiederum gehen wir auf dem Wege der Erkenntnis einen festen Schritt weiter. Die Ehe betrachteten wir bis jetzt vom Standpunkte des Mannes. Ist sie denn aber, so konnten wir uns fragen, für die Frau weiter nichts als ein Sichfügen? Besteht ihr einziges Recht nur in der kurzen Freiheit der Jugend, nur im vorübergehenden Genuss unschuldiger, aber jeden höheren Zweckes barer Freuden? Der Mann möchte aus Furcht vor dem Missgeschick, das schon manchen in der Ehe betroffen, die Frau, die er sich ausgewählt, vor jeder drohenden Verlockung, vor jeder Möglichkeit einer Verführung fernhalten und bewahren. Kommt denn nur des Mannes Interesse in Betracht? Hat nicht die Frau auch ein angeborenes Recht über ihre Zukunft, über ihr Lebensglück zu bestimmen? Und leitet sie da nicht der Zug ihres Herzens, das heisst die Stimme der Natur, richtiger als die Laune eines ihr gleichgiltigen, nur seinen Egoismus bedenkenden Wesens? Auf diese Fragen antwortet die *Schule der Frauen* laut und deutlich: Vergeblich ist der Versuch, die Natur zu unterdrücken; schliesslich behält doch sie allein nur Recht! Und mit dieser Antwort setzt Molière dem falschen Emanzipationstriebe der Preziösen die wahre, naturgewollte Emanzipation des Weibes triumphierend entgegen, diejenige, die das Recht der Frauen proklamiert, in eigener Sache bei der Bestimmung ihres Lebensloses entscheidend mitzusprechen. Die Ehe, und nicht die gesellige Unterhaltung, ist der Beruf der Frau; allein sie soll nicht etwa durch frühen Zwang zum geduldigen Tragen des Joches erzogen werden; willig und freudig soll sie in die Ehe eintreten, weil ihr darin echtere Freuden vorbehalten sind, als ihr die Huldigungen einer sie umschwärmenden Gesellschaft bieten kann. Damit jedoch die Ehe ihr auch wirklich das Glück sichere, das sie von ihr erwarten darf, muss deren Schliessung nicht durch fremde Erwägungen beeinflusst werden; die Liebe allein kann die Wahl nach dem unverfälschten Willen der Natur treffen. Und wie Molière hier für das Selbstbestimmungsrecht des liebenden Herzens eintritt, so wird er auch fortfahren, die Rechte der vom Leben Besitz ergreifenden Jugend gegen egoistische Interessen und gegen die anderen Beweggründen gehorchenden Berechnungen der Väter zu verteidigen. Noch spät, in einer seiner reifsten Schöpfungen, den *Femmes savantes*, wird er abermals Anlass nehmen, Natur und Unnatur des Weibes von seinem ge-

läuterten Gesichtspunkt aus zu beleuchten: ein Beweis, wie ernst ihm diese Frage geworden.

Für den Augenblick liess allerdings nach der *Ecole des femmes* der durch dieses Stück hervorgerufene Streit in Molières Bühnenarbeit jene Fragen, die sich um den sozialen Beruf der Frau drehen, hinter der Entwicklung seiner literarischen Ansichten und der Verteidigung seines künstlerischen Ideals zurücktreten. Bald darauf führte ihn der *Tartuffe* auf eine Walstatt, wo wichtigere Ideen verfochten und noch gewaltigere Stürme entfesselt wurden. Darüber vergass er indessen jenes subjektive psychologische Interesse nicht, das ihn vorlängst zu seiner Studie über die Eifersucht geführt hatte. Durch die Jahre des erfolgreichen Schaffens gehoben und die Prüfungen des Lebens gereift, nahm er diese Studie abermals auf, und da es eine subjektive Affinität war, die ihn zu dem Thema hinzog, so hielt er nicht auf halbem Wege, sondern wagte eine in wahrem Sinne subjektive, individuelle psychologische Analyse, indem er seine intimste Gemütsverfassung verobjektivierte und zugleich seine momentane gereizte Seelenverfassung für ewig künstlerisch festlegte. Beim ersten Versuch hatte er sein Ziel nicht erreicht, weil er jene nur in der subjektiven Natur, nicht in ihrem Objekt begründeten Gemütswallungen dem Hörer nicht begreiflich zu machen verstand; diesmal führte er seine Absicht mit glänzendem Erfolge durch, indem er das subjektive Empfinden mit dem entgegengesetzten Verhalten des Objekts glücklich kontrastieren liess. Sollte dieser Fortschritt nur durch den Zufall eigener häuslicher Misshelligkeiten, und nicht durch die notwendige Entfaltung seines Genius erzielt worden sein?

Wir haben es versucht, von den *Précieuses ridicules* bis zum *Misanthrope* jenes ideelle Band zu veranschaulichen, das die einzelnen Akte des künstlerischen Schaffens nicht als zusammenhanglose Arbeitsleistungen, sondern als Erzeugnisse eines inneren Werdegangs, als Phasen einer progressiven Evolution erscheinen lässt; wir fanden es in der Tendenz der Stücke, d. h. in jenen immer tiefer bis zum Wesen der Frage vordringenden begleitenden Ideen. Ähnlich lassen sich auch sonst in Molières dichterischer Produktion grössere, zusammenhängende Ideengruppen hervorheben, und diesen kommt meines Erachtens als Quelle der fortschreitenden Inspiration eine wesentlichere Bedeutung zu als den zufälligen Momenten der Lektüre und der persönlichen Erlebnisse. Ich kann mich täuschen, hielt es aber für meine Pflicht, meine an anderem Orte nur kurz angedeutete Ansicht im Interesse der Verständigung ausführlicher darzulegen. Möglicherweise ist meine Stellungnahme dadurch bedingt, dass mir Molières Werke schon von

meinem elften Lebensjahre an lieb und vertraut sind, während ich an seine Lebensbeschreibungen erst spät und mit einer gehörigen Dosis Skepsis herantrat. Gewinnt aber das Studium grosser Dichter nicht seinen Wert dadurch, dass wir uns in das geistige Werk selber vertiefen und dessen Ideengehalt als Ausfluss der dichterischen Persönlichkeit erkennen, während wir für die Kenntnis jener Zufallsanregungen schliesslich auf das zufällige Vorhandensein mehr oder minder verlässlicher Nachrichten angewiesen sind? Die Kenner Molières, an die sich meine Auseinandersetzungen wenden, werden beurteilen, ob meine bescheidene Anregung einen brauchbaren Keim in sich birgt; ihrem Wohlwollen sei dieser Versuch empfohlen!

Vermischtes.

Zu Goethes Anzeige des *Manfred.*

Von

W. Wetz.

In Goethes Anzeige von Byron's *Manfred* in *Kunst und Alterthum* findet sich eine auffallende Stelle. Der „unerträgliche Schmerz, mit dem er [Byron] sich wiederkäuend immer herumarbeitet", wird darauf zurückgeführt, dass er unaufhörlich von den Gespenstern zweier Frauen verfolgt werde, die auch im *Manfred* eine grosse Rolle spielten. „Von dem grässlichen Abenteuer", fährt Goethe fort, „das er mit der ersten erlebt, erzählt man Folgendes: Als ein junger, kühner, höchst anziehender Mann gewinnt er die Neigung einer florentinischen Dame; der Gemahl entdeckt es und ermordet seine Frau. Aber auch der Mörder wird in derselben Nacht auf der Strasse tot gefunden, ohne dass jedoch der Verdacht auf jemand könnte geworfen werden. Lord Byron entfernt sich von Florenz und schleppt solche Gespenster sein ganzes Leben hinter sich drein."

Nun war bekanntlich der *Manfred* im Sommer 1816 am Genfer See entworfen und begonnen worden, ehe Byron nur mit einem Fusse Italien betreten hatte, und wenn auch erst in Italien der Abschluss der Dichtung erfolgte, so waren es doch keine italienischen Erlebnisse und Eindrücke, die dem Werke sein eigentümliches Gepräge gaben. A. Brandl, der im *Goethe-Jahrbuch* Band XX (1899) *Goethes Verhältnis zu Byron* eingehend darstellte, und meines Wissens zuletzt von Goethes Anzeige ausführlicher handelte, meint dort (S. 8), jenes phantastische Abenteuer mit der florentinischen Dame stamme im Kern aus dem *Courier Francais* und sei Goethe noch übertriebener zugetragen worden. Schon aus inneren Gründen ist diese Annahme nicht wahrscheinlich. Denn das Vorkommnis, auf das das französische Blatt anspielt, trug sich in Pisa zu, und es handelte sich dabei

nicht um eine Frau, sondern einen Mann, einen italienischen Unteroffizier, der von einem Diener Byrons, der seinen Herrn in Gefahr glaubte, schwer verwundet wurde, aber später wieder genas. Die Entstellung des *Courier Français* bestand darin, dass der Unteroffizier zu einem höheren Offizier wurde, der von dem Diener einen Dolchstoss erhält und auf der Stelle verstirbt.

Dieser Vorfall in Pisa fand im März 1822 statt, Goethes Anzeige in *Kunst und Alterthum* war aber schon 1820 erschienen und in der Hauptsache im Oktober und November 1817 ausgearbeitet worden. Schon vor dieser Zeit aber erzählte man sich, dass Byron der Anlass zum Tod einer geliebten Frau geworden, ja mit eigener Hand eine solche getötet habe. Stendhal, der im Herbst 1816 während einiger Wochen täglich mit Byron zusammen war, sprach wiederholt mit seinen Freunden darüber, ob der Trübsinn, unter dem der Dichter litt, nicht daher rühre, dass er eine Blutschuld auf sich geladen und die wirkliche oder vermeinte Untreue einer griechischen Sklavin wie Othello bestraft habe. Aber nach einer längeren Bekanntschaft mit ihm wiesen sie eine solche Vermutung mit Entschiedenheit zurück. Durch eine Vermischung der erwähnten Sage mit der Geschichte von dem Trinkbecher, den Byron aus dem in Newstead gefundenen Schädel eines Mönchs hatte herstellen lassen, entstand in Frankreich das Märchen, er habe eine seiner Geliebten auf grässliche Weise ermordet und benutze ihren Schädel jetzt als Trinkgefäss; es wurde eifrig geglaubt und ging als feststehende historische Tatsache in eine französische *Biographie berühmter Männer* über.

Brandl kennt den Bericht des *Courier Français* aus Medwin's *Conversations with Lord Byron*, in denen er an einer andern Stelle*) die Quelle des florentinischen Abenteuers hätte finden können. Byron erklärt auf die Frage, was er mit dem Vers im *Don Juan* — Medwin sagt irrig im Beppo —

Some play the devil, and then write a novels:

gemeint habe:

„Ich spielte auf einen Roman an, der eine gewisse Berühmtheit hatte, weil man ihn als eine Geschichte meines Lebens und meiner Abenteuer, meines Charakters und meiner Taten, untermischt mit unzähligen Lügen und Pasquillen auf andere betrachtete. Frau von Staël fragte mich, ob das Bild mir ähnlich sei, und die Deutschen denken, dass es keine Karrikatur ist. Einer meiner ausländischen Biographen hat Namen, Ort und nähere

*) 279 der einbändigen Ausgabe von 1824. Die von Brandl angezogene Stelle, die in der zweibändigen Ausgabe von 1825 II, 92 f. steht, steht bei mir S. 298.

Umstände an die Florentiner Fabel geflickt und gibt mir statt eines untergeordneten einen Hauptteil in einem gewissen dort erzählten tragischen Vorgang. Zum Unglück für meine Biographen war ich in meinem ganzen Leben nicht mehr als ein paar Tage in Florenz" — und wie er hätte hinzufügen dürfen, erst ein Jahr, nachdem man ihm schon jenes Abenteuer beizulegen begonnen hatte. „Und doch hat man deshalb behauptet, dass meine Neigung auf Mord gerichtet sei, und dass es zu meiner Natur gehöre, die Unschuld zu meinem Opfer und zu meiner Beute zu machen."

Der Roman, den Byron hier meint, ist, wie für den mit Byrons Lebensverhältnissen Vertrauten kaum gesagt zu werden braucht, *der Glenarvon* von Lady Caroline Lamb,*) das Werk einer ehemaligen Geliebten, die im Frühjahr 1816, als Byron vor der allgemeinen Erbitterung gegen ihn aus Anlass seiner Ehescheidung aus seinem Vaterlade wich, sich hinsetzte und in ein paar Wochen ihren Roman schrieb und drucken liess, in dem Byron als ein Mann mit glänzenden Gaben und als ein Vorkämpfer der Freiheit, zugleich aber auch als ein gewissenloser Schurke hingestellt wurde, der mit Frauenherzen spielt und sie fühllos zerbricht. Dass dieser Roman, dem ein biographischer Wert in einzelnen Partien nicht abzustreiten ist, das Urteil über den Dichter im Ausland in starkem Masse bestimmte, ist leicht nachzuweisen. Auch Goethe nahm ihn zur Hand, um seine lückenhaften Kenntnisse der Lebensgeschichte seines englischen Dichtergenossen zu ergänzen. Seine Tagebücher lassen erkennen, wann er die einzelnen Bände begann und wann er die ersten beiden beendigte. Ohne dieses Zeugnis würde man versucht sein zu zweifeln, ob er über die ersten Kapitel hinausgedrungen sei. Denn der Roman ist so elend geschrieben, dass nur die Neugierde, die Enthüllungen über das Leben vielgenannter Personen erhofft, oder die Geduld des Literarhistorikers sich durch einen oder gar alle Bände durcharbeiten kann. Der Anfang ist in der phrasenhaften, unbestimmten Weise Ossians gehalten; ein Barde erscheint, der ein Klagelied über das Haus Glenarvons anstimmt, und eine Menge Namen und Verhältnisse werden erwähnt, über die wir erst später näheren Aufschluss erhalten. Dann geht es weiter wie bei einem sittenschildernden Roman nach Art der Franzosen, wo der Verfasser erst ausführlich seine Personen charakterisiert, ehe er sie handelnd vorführt, und sich gerade auf seine *Portraits* und die

*) Über Lady Caroline Lamb und ihr Verhältniss zu Lord Byron, das kürzlich wieder in der *Heirat des William Ashe* von Mrs. Humphry Ward dargestellt wurde, handelt ein Aufsatz von mir, der Anfang Juli in der Beilage der *Allgemeinen Zeitung* erscheinen wird

darauf verwandte Mühe viel zu Gute tut. Aber das Schlimmste ist nicht das Wechseln zwischen verschiedenen Stilarten, sondern die völlige schriftstellerische Unfähigkeit der Verfasserin, die auch dadurch nicht beseitigt werden konnte, dass sie ihr Werk von einem literarischen Handlanger überarbeiten liess. Alles ist wie in einem Nebel, die Handlung ist ungegliedert und die Personen und Ereignisse kaum auseinanderzuhalten. Eine zeitgenössische Leserin schreibt an eine Freundin: „Ehe Du einen Band gelesen hast, wirst Du, glaube ich, zweifeln, an welchem Ende des Buches Du angefangen hast. Es besteht keine Verbindung zwischen irgend welchen zwei Ideen des Buchs."

Auch Goethe ist die Lektüre nicht leicht geworden. In den *Tag- und Jahresheften* (1817) erwähnt er seine Beschäftigung mit Byron, dem er in Gedanken gern auf den Irrwegen seines Lebens gefolgt sei, und fährt dann fort: „Der Roman *Glenarvon* sollte uns über manches Liebesabenteuer desselben Aufschlüsse geben; allein das voluminose Werk war an Interesse seiner Masse nicht gleich, es wiederholte sich in Situationen, besonders in unerträglichen; man musste ihm einen gewissen Wert zugestehen, den man aber mit mehr Freude bekannt hätte, wenn er uns in zwei mässigen Bänden wäre dargereicht worden."

Die Beschäftigung mit *Glenarvon* ging neben der mit *Manfred* einher, eine Übersetzung des *Klaggesangs,* den die irischen Bauern im *Glenarvon* um den einzigen Sohn ihres Herrn anstimmen, erschien, wie die Stücke aus *Manfred,* in *Kunst und Alterthum.* Vor allem aber entnahm Goethe dem Roman das Florentiner Liebesabenteuer.

Glenarvon ist hier der Sohn einer Witwe, den diese bei ihrem Tod in Italien ihrem vermeinten Freunde Graf Gondimar auf die Seele bindet. Dieser aber bestärkt seinen Schützling in allen seinen schlimmen Neigungen, und während er von den zu dessen Unterhalt aus Irland geschickten Geldern lebt, schmeichelt er dem Lord von Ruthven, der augenblicklich das Landgut Glenarvons inne hat, — der Pächter von Newstead während Byrons Minderjährigkeit hiess Lord Grey de Ruthyn — und lässt es zu, dass er sich auf Kosten des wirklichen Herren bereichert. Aber bald machte sich Glenarvon von der Unterweisung Gondimars frei, und der Italiener durfte sich höchstens rühmen, dass er mitgeholfen ein Herz zu verderben, das von Natur schon zu sehr geneigt war, die seltenen Gaben, mit denen es ausgestattet worden war, zu missbrauchen. Glenarvon verbrachte die ersten Jahre nach dem Tod seiner Mutter in Rom und Florenz, dann trat er bei

der Marine ein — wie Byron gerne Soldat geworden wäre,[1]) aber wohl hauptsächlich wegen seines lahmen Fusses darauf verzichten musste. Er zeichnete sich sogar in seinem Berufe aus, gab ihn dann aber plötzlich auf.

„Man sagte, Liebe war die Ursache dieses plötzlichen Wechsels in Glenarvons Absichten — Liebe zu der schönsten Frau in Florenz. Trotz seiner Jugend erreichte er bei seinen Talenten und persönlichen Vorzügen bald das Ziel seines Strebens; aber eine fürchterliche Tragödie war das Nachspiel dieses Erfolges. Fiorabellas Gatte rächte den auf den Namen seiner Frau geworfenen Schimpf, indem er sie auf der Stelle seiner Rache opferte; und seit dieser unheilvollen Tat waren weder der Cavaliere noch Glenarvon in Florenz wieder gesehen worden.

„Einige sagten, das unglückliche Opfer habe einen Rächer gefunden; aber die stolze und vornehme Familie des Cavaliere bewahrte ein treues Schweigen über jenen Vorgang. Die Jugend Glenarvon's verhinderte, dass ein Verdacht auf ihn fiel, und der Tod Giardini's wurde einer anderen und gefährlicher Hand zugeschrieben.“ [2])

Es ist kaum zu weit gegangen, wenn man behauptet, das Bild, das sich Goethe von dem Menschen Byron machte, sei dauernd durch die Schilderung, die Lady Caroline Lamb im *Glenarvon* von ihm entwarf, bestimmt worden, obwohl später noch mancher ähnliche Bericht zu Goethe gelangt sein wird. Wenn dieser immer wieder Byron eine Zügellosigkeit und wilde Verzweiflung beilegt, die der englische Dichter in Wirklichkeit nicht oder doch sicher in erheblich schwächerem Masse besass als sein Kritiker annahm, so wird das wohl darauf zurückgehen, dass jener Roman mit Vorliebe bei den düsteren Seiten im Charakter seines Helden verweilte und diese dem Urbild gegenüber über Gebühr verstärkte.

Freiburg, Juni 1905. W. Wetz.

1) Vgl. noch aus dem Jahre 1811 den aus der Bucht von Biscaya unmittelbar vor der Rückkehr nach England an Hanson gerichteten Brief, den Prothero leider nicht abdruckt, dessen Inhalt aber E. Kölbing (*Engl. Studien* XXVI, 82 u.) angibt.

2) In der dreibändigen Ausgabe von 1816 am Schluss des dritten Kapitels im ersten Band.

Zu Schillers *Taucher*.

Von

E. Kayka.

B. Schulze hat in einer Miscelle des *Euphorion* (II, 357 ff.) auf den Einfluss hingewiesen, den Chr. E. Wünsch auf den jungen Frankfurter Studenten H. v. Kleist ausgeübt hat. Freilich hat er seine Bedeutung durchaus nicht im ganzen Umfange erkannt und gewürdigt. Deshalb will ich ihn nächstens in einen weiteren Zusammenhang hineinstellen und so zur vollen Geltung bringen. Heute kommt es mir nur darauf an, die Version der Tauchersage bekannt zu machen, die sich in den *kosmologischen Unterhaltungen* von Wünsch findet, einem sehr merkwürdigen Buche, das mit rationalistischer Begeisterung, ja hie und da mit fast fanatischem Aufklärereifer für die Jugend im umfassendsten Sinne, d. h. für alle jugendlich gesinnten Gottsucher geschrieben ist und einer bedeutenden Wirkung sicher sein dürfte. Ist es doch wirklich ein „kosmologisches" Buch von einer gewissen Fülle: religiös-ethische und kulturhistorische Untersuchungen sowie eine Menge von Anekdoten begleiten erfrischend die detaillierten Einzelbetrachtungen; und das Werden, Wachsen und Vergehen der zahllosen Welten wird mit ebensoviel Gründlichkeit und Pathos zur Anschauung gebracht wie das Werden des einzelnen Menschen im Mutterleibe und das der ganzen Menschheit im Kampf mit der Natur. Die zahlreichen Kupfer kommen der Phantasie der Leser freundlich zu Hilfe. Kein Wunder, dass es seinen Weg, wie es scheint, durch ganz Deutschland genommen hat und nach zehn Jahren völlig vergriffen ist.

Hier kann ich den Wanderungen dieses Buches nicht weiter nachgehen und muss mich auf die Frage beschränken, ob die *kosmologischen Unterhaltungen* in Schillers Nähe gekommen sind, etwa zu Goethe oder Herder. Denn darüber dürfte wohl nach den Untersuchungen von Goedeke (Schillers *s. W.*., 11, 443 ff.), H. Ulrich (*Archiv f. Litgesch.*, 1886 XIV, 69 ff.) u. a.[1]) kein Zweifel mehr bestehen, dass Schiller seinen Taucherstoff mündlicher Überlieferung verdankt. Wenn man nun berücksichtigt, dass bei Wünsch sich auch ein Abriss über den Ursprung der

---

1) Vgl. auch H. Düntzer, *Schillers Gedichte* II. 2, 125.

Sprache vorfindet, der augenscheinlich auf Rousseaus und Herders Untersuchungen fusst, so wird es wohl nicht zu gewagt sein, wenn man annimmt: Herder ist auf dies Werk aufmerksam geworden, zumal schon der Titel des Buches dem Pädagogen und Freund der Jugend in die Augen fallen musste. Man vgl. Wünschs *K. U.* 1. Aufl. 1780, III, 36 ff. und den Zusatz in der 2. Auflage, S. 82 ff., Erörterungen, die in einer Geschichte der deutschen Sprachphilosophie nicht fehlen dürfen. Auch auf H. v. Kleist haben sie sicher Eindruck gemacht. Ich werde sie an einem anderen Orte bekannt geben, da es hier an Raum mangelt.

Diese bemerkenswerte Stellungnahme zu Herders Lieblingsthema konnte seinen Freunden und somit auch ihm nicht unbekannt bleiben. Er wird — dessen dürfen wir gewiss sein — das Buch eingesehen und dabei auch die Geschichte des Nicolaus Pescecola, mochte sie ihm immerhin schon aus Kirchers *mundus subterraneus* (B. II, c. 15, u. 1665: S. 98) bekannt sein, wiedergefunden haben. Ferner wird er wohl dabei die besonders hervorgehobene Farbentheorie bemerkt haben, die bewusst von Newton abweicht, und die Wünsch 1792 in seinen *Versuchen und Beobachtungen über die Farben des Lichts* noch ausführlicher darlegt. An diesem Buch hat sich, wie wir sicher wissen, Goethe geärgert und in dem 175. Xenion den Frankfurter Professor arg verspottet (vgl. B. Schulze, *Euphor.* II, S. 350). Was liegt näher, als dass auch Goethe mit Herder darüber sprach und dadurch auch die *kosmologischen Unterhaltungen* kennen lernte? Wenn wir nun mit K. Goedeke überzeugt sind, dass Goethe — was auch am allerwahrscheinlichsten ist, — Schillern die Tauchersage erzählt hat, so ist Wünsch als indirekte Quelle für die vielgerühmte Ballade halb und halb erwiesen. Denn mochte Goethe immerhin das „Märchen", wie er es selbst nennt, schon aus Kircher kennen, auf Wünsch geht zweifellos der goldene „Becher" zurück im Gegensatz zur Schale (patera) Kirchers und aller andern Gewährsmänner. Auch sonst ist anschaulicher und natürlicher als von anderen, die, wie noch zuletzt F. W. Otto[1]), allzu sklavisch Kircher übertrugen, die Geschichte des Niclas Pescecola von Wünsch erzählt worden, und hie und da meint

---

1) In dessen „*Abriss einer Naturgeschichte des Meeres*" 1792, S. 22 Anm. ist der starkgekürzte Kirchersche Text wörtlich übertragen, aber wahrscheinlich, wie ich an anderem Orte dartun werde, unter Wünschs Einfluss, daher auch bei ihm patera durch Becher wiedergegeben wird. — Jedenfalls scheint von ihm kein Weg zu Goethe oder Schiller zu führen. Der über Franz v. Kleist und die *Deutsche Monatsschrift* von 1792 ist wenigstens kaum gangbar. Von Feyjoo kann man erst recht absehen (vgl. *Arch. f. Litg.* 14, 78).

man in der Ballade noch Spuren davon zu entdecken, wenn man auch nichts Genaueres feststellen kann. Deshalb wage ich es, trotz der Zurückweisung von B. Schulze (*Nord und Süd* 65, S. 324 Anm.), diese Version ans Licht zu ziehen und gebe sie im Folgenden wieder:

Bd. II, 1779, S. 520 ff. „Was die Charybdis oder den Meeresstrudel bei Sicilien anbetrifft, so hat sich einst ein Taucher in ihn hinabgestürzt, und eine merkwürdige Beschreibung davon gemacht, als er wieder heraufgekommen ist. Er hiess Niklas, und hatte sich von Jugend auf dergestalt (!) an das Meer gewöhnt, dass er endlich oft wohl vier bis fünf Tage lang, ohne an das Licht zu kommen, darinnen blieb, um Corallen und Austern zu sammeln, daher ihn auch die anderen Fischer nur Pescecola oder Fischnickel nannten; denn er war einem wirklich Amphibion ähnlicher als einem Menschen, indem sich zwischen seinen Fingern und Zehen (!) ordentliche Schwimmhäute, wie bei den Fröschen, gebildet hatten, so wie auch sein übriger Körper, vorzüglich aber die Brust, durch seinen öfteren Aufenthalt im Wasser sehr verunstaltet worden war. Als Briefträger schwamm er oft nach Calabrien und ass unterwegens rohe Fische und Austern, die überhaupt allezeit seine Kost waren, so oft er sich im Meere befand. Viele Schiffer, denen er begegnete, hielten ihn für ein Monstrum, aber andere, die von ihm gehört hatten, baten ihn in das Schiff zu Tische, welches er auch nie abschlug, und sich sofort wieder in das Meer stürzte, denn seine Brieftasche war so verwahrt, dass kein Wasser hineindringen konnte. Als man dem Könige von Sicilien diesen seltsamen Menschen beschrieben hatte, liess er, um von der inneren Beschaffenheit der Charybdis einige Nachricht zu erlangen, einen goldenen Becher hineinwerfen, auf dass ihn gedachter Niklas wieder herausholen und für sich behalten möchte, welches auch in Gegenwart des Königs und seines ganzen Gefolges wirklich geschah. Nach drei Stunden kam er, den goldenen Becher in den Händen haltend, frolockend (!) aus der Tiefe des Meeresstrudels wieder empor und ward unter grossem Beifall des Volkes in das Schloss des Königs geführt, wo er sich von seiner schweren Arbeit durch Schlaf und Speise erholen musste, eh er sagen konnte, was er daselbst angetroffen. Als ihn hierauf der König fragte, warum er sich anfangs gefürchtet habe, in die Charybdim hinabzufahren, antwortete er: „Fische und Menschen sind darinnen vorzüglich viererlei Gefahren ausgesetzt, weswegen sie sich fürchten, dahin zu gehen. Fürs erste sprudelt das Wasser aus den Löchern und Höhlen mit solcher Gewalt in die Höh, dass ihm kaum der stärkste Mann wiederstehen kann. Dann trifft man daselbst eine so grosse Menge spitziger und scharfer Klippen an, dass es nicht möglich ist, den Grund zu erreichen, ohne sich die Haut abzureissen; ja man würde sich sagar einer offenbaren Gefahr des Lebens unterwerfen, wenn man zwischen diesen Klippen hinabklimmen wollte. Aus diesen Klippen wälzen sich fürs dritte ebenfalls grosse Wasserströme mit unglaublicher Gewalt gegeneinander, woraus sich sofort furchtbare Wirbel bilden, die durch den blossen Anblick nicht nur Menschen, sondern auch Fische in Furcht und Schrecken setzen. Die vierte grosse Gefahr besteht in den ungeheuren Herden der Polypen, die sich an den Seiten gedachter Steinklippen veste (!) gesetzt und in Gestalt unermesslicher Bärte aneinander gehängt haben; diese lebendigen und weitausgebreiteten Bärte haben mir durch ihre seltsame Bewegung selbst das (!) grösste Schrecken verursacht. Endlich

sah ich auch in den Höhlen dieser Klippen eine Menge jener grausamen Fische auf ihren Raub lauern, die den Namen Hunde führen und in ihren Rachen unten sowohl als oben, mit drei Reihen scharfer Zähne versehen, übrigens aber dem Meerschwein ziemlich ähnlich sind. Als man ihn hierauf fragte, wie er doch des goldenen Becher so geschwind habe finden können, gab er zur Antwort: Ich weis schon, dass die hineingeworfenen Sachen nicht gerade hinabfallen, sondern von den Strömen auf die Seite getrieben werden. Also stürzte ich mich an eben dem Orte hinein, wo der Becher hineingefallen war und überliess mich sofort dem Strome der mich auch ungefähr nach der Gegend führte, wo der Becher lag. Aber er war nicht bis auf den Grund hinabgefallen, sondern auf einer eingebogenen Steinklippe liegen geblieben, sonst hätte ich ihn schwerlich heraufholen können, weil es fast unmöglich ist, durch die gewaltigen Strudeln (!) und Wirbeln (!) bis auf den Grund zu gelangen: denn daselbst befinden sich schreckliche Schlünde, davon einige das Wasser stromweise verschlingen, indem es die anderen mit solcher Gewalt wieder ausspeien, dass ihnen keine Kraft zu widerstehen vermögend ist. Auch ist das Meer an diesen Orten so tief, dass auf dem Grunde die schwärzeste und dickste Finsternis, die man sich nur immer denken kann, herrschet. Man bat ihn, dass er sich doch noch einmal hinabwerfen und alles noch genauer untersuchen möchte, aber blosse Bitten halfen nichts. Nur ein Beutel mit Gold und ein daran hängender zweiter Becher von grossem Werthe, den man ebenfalls in Charybdim warf, konnten ihn erweichen: denn nun stürzte er sich aufs neue in diese furchtbaren Abgründe und soll noch wieder zurücke kommen."

Es bleibt nur noch zu erwähnen, dass H. v. Kleist in seinen *Berliner Abendblättern* (30. und 31. vom 5. und 6. Februar 1811) unter dem Titel *„Wassermänner und Sirenen"* auf Pescecola verweist. R. Steig bringt diesen Artikel mit G. H. Schuberts elfter Vorlesung und Fouqués *„Undine"* in Zusammenhang (*Berliner Kämpfe* S. 595 ff.). Ohne die Möglichkeit eines solchen bestreiten zu wollen, möchte ich nur hervorheben, dass die Wurzeln von Kleists Abendblattaufsatz jedenfalls nicht in der Romantik, sondern wie noch vieles andere, was ich künftig zu beleuchten gedenke, in den ernsten Studien seiner Jugend liegen, die nicht zuletzt Wünschs *kosmologischen Unterhaltungen für die Jugend,* wie überhaupt dessen wissenschaftlicher Persönlichkeit gegolten haben.

Besprechungen.

W. J. COURTHOPE, *A History of English Poetry*, vol. III und IV. London, Macmillan & Co., 1903. XXXII u. 533 u. XXIX u. 776 S.

Im Iahre 1903 sind zwei weitere Bände der Geschichte der englischen Poesie von Courthope erschienen, die die Zeit des 17. Jahrhunderts bis zur Revolution des Jahres 1688 umfassen. Der Verfasser behandelt im ersten dieser Bände die epische und lyrische Poesie, während er das Drama, wie es in der Tat seiner besonderen Stellung zu Literatur und Leben und seiner selbständigen Entwicklung entspricht, in zusammenhängender Weise im vierten Bande seines Werkes bespricht.

Über das Ziel, welches sich Courthope in seiner Geschichte der Poesie stellt, ist schon im vorigen Hefte (p. 89 ff.) anlässlich der beiden ersten Bände dieses Werkes gesprochen worden. Er will nicht bloss einen Bericht biographischer Tatsachen und isolierte Studien einzelner Dichter geben, sondern in der englischen Poesie „das Wachstum der nationalen Einbildungskraft verfolgen und jedem Dichter seine besondere Stelle in einer fortlaufenden Bewegung der Kunst anweisen."

Diese an und für sich sehr schwierige Aufgabe wird immer schwieriger, je weiter die Kultur eines Volkes fortschreitet, je mannigfaltiger und komplizierter die Tendenzen werden, die sich innerhalb derselben kreuzen, bekämpfen und ablösen. Die Voraussetzungen des dichterischen Schaffens werden zu zahlreich und verwickelt, als dass nicht die Versuche, die Masse der literarischen Erscheinungen unter einheitlichen Gesichtspunkten zu betrachten, Eigentümlichkeiten der Form und des Gedankens auf politische und Kultur-Zustände zurückzuführen, etwas problematisch und unsicher werden sollten. Dieser Gedanke drängt sich besonders beim dritten Bande des Werkes auf, weil das persönliche und subjektive Element der lyrischen Poesie doch immer der Versuche, es in ein System einzufangen, bis zu einem gewissen Grade spotten wird.

Courthope geht von der nationalen Idee aus, wie sie bis zum Siege über die spanische Armada sich um die Gestalt der Königin Elisabeth gruppierte und in Spensers *Faery Queen* ihren dichterischen Ausdruck fand, und legt dann dar, wie dieselbe in den letzten Jahren ihrer Regierung und unter ihrem Nachfolger zerfiel und wie die verschiedenen Tendenzen der Zeit sich in den Dichtungen der Nachfolger Spensers verkörperten. Dann bespricht er die sog. metaphysische Poesie, die er unter dem Namen des poetischen „Witzes" zusammenfasst. Seine Darlegungen über diese Stilart, deren Wesen er als die Vereinigung von Gegensätzen, die „discordia concors" definiert und die er in ihren verschiedenen Abarten und ihrer Anwendung auf verschiedene Stoffe verfolgt, sind sehr geistvoll und treffend und werfen ein helles Licht auf eine ganze Gruppe von literarischen Eigentümlichkeiten, die allen Kulturländern in jener Epoche gemeinsam sind. Schwieriger ist es, dem Verfasser zu folgen, wenn er der Entstehung dieses Stiles nachgeht und dabei bis auf die Scholastik, Dante, die Troubadours und das Konzil von Trident zurückgeht. Hier rächt sich die einseitig politisch-soziale Betrachtungsweise des Verfassers; eine Vergleichung mit ähnlichen Erscheinungen in den bildenden Künsten am Ende grosser schöpferischer Perioden, etwa der Spätgothik oder des Barockstils, wäre vielleicht fruchtbarer gewesen.

Milton behandelt Courthope ähnlich wie Chaucer und Spenser in den früheren Bänden besonders als Repräsentanten seiner Zeit, als den Dichter, dessen Grösse darin besteht, die widerstreitenden Elemente der Rasse, Religion und Sprache zu versöhnen und in seiner Kunst harmonisch zu vereinigen. Er zerlegt diese Kunst mit grosser Gründlichkeit wieder in ihre Elemente. Die grosse Persönlichkeit allerdings, die hinter den Werken gerade dieses Dichters so gewaltig steht und deren Lebensschicksale und Entwickelungsgang sich in ihnen aussprechen, kommt dabei nicht zu ihrem Rechte. In einem besonderen Kapitel behandelt Courthope die poetische Diktion Miltons, sein Versmass, seinen Wortschatz und seine Syntax und zeigt, wie sie aus der Verbindung der sächsischen und lateinischen Elemente in der englischen Sprache hervorgegangen ist und diese Verbindung in ihrer höchsten Vollendung darstellt. Diese Untersuchung ist ein Meisterstück einer feinsinnigen und gründlichen analytischen Kritik.

Der dritte Band schliesst mit der Betrachtung der Restauration und ihrer Dichter, besonders Drydens. Auch hier bewundern wir die glänzende Darstellung des Zusammenhanges zwischen dem nationalen Leben und der Dichtung, wenn auch die Einteilung der Dichter nach den beiden Klassen

der Hof- und Landpartei etwas gezwungen und gewaltsam konstruiert erscheint.

Der vierte Band beschäftigt sich mit dem Drama. Da das Drama jener Zeit in viel höherem Masse ein Spiegelbild des nationalen Lebens ist als die übrige Literatur — bekanntlich wurde es ja gar nicht zur eigentlichen Literatur gerechnet —, so ist hier Courthopes Methode recht am Platze, und so gehört denn auch dieser vierte Band zu den vorzüglichsten Partien des Werkes. Er beginnt mit Shakespeare. Wenn man etwas über Shakespeare liest, so denkt man immer an Goethes Ausspruch: „Man kann über Shakespeare nicht reden, es ist alles unzulänglich." Auch die hervorragendsten Erklärer sehen den Dichter immer nur von einer Seite. Aber dennoch bleibt die Darstellung der dichterischen Persönlichkeit Shakespeares, wie sie sich in seinen Werken kundgibt, die höchste Aufgabe des Historikers der englischen Literatur. Die Einzelforschung über das äussere Leben des Dichters, über Entstehung, Quellen, Aufführung, Druck und andere äussere Beziehungen seiner Werke ist zu einem gewissen Abschlusse gelangt, sodass sich wesentlich Neues wohl kaum mehr finden lässt. Aber die Gestalt des grossen Künstlers und Menschen, die hinter diesen dichterischen Äusserungen steht, bleibt uns noch immer mehr oder weniger rätselhaft, und jeder ehrliche, nicht mit schöngeistigen Phrasen hantierende Versuch, ihr beizukommen, ist mit Dankbarkeit zu begrüssen. Auch Courthope unternimmt ihn, und wenn seine Darstellung auch im ganzen einseitig und in vielen Einzelheiten anfechtbar ist, so wirft sie doch manch helles Licht auf den Werdegang des Dichters und die Beziehungen zwischen seinen Werken und seiner Persönlichkeit.

Er geht von den einzigen lyrischen Äusserungen Shakespeares aus, die wir besitzen, den Sonetten, und sucht aus diesen Aufschluss über die Seele des grossen Dichters zu schöpfen. Zwar verwirft er die wörtliche autobiographische Deutung Tylers durch die Mary Fitton-Hypothese, aber ebenso auch die jeder persönlichen Deutung gegenüber skeptische Ansicht, deren Hauptvertreter Sidney Lee ist. Vielmehr fasst er die Sonette auf als Ausdruck der Lebenserfahrung des Dichters, wie sie aus seinen allgemeinen Beobachtungen und Betrachtungen über Menschen und Dinge und seinen persönlichen Erfahrungen und Gefühlen entstand, ein Ausdruck, der aber durch die traditionelle Form der Dichtungsart modifiziert wurde. Und mit vorsichtiger und feiner Hand zieht er Verbindungslinien zwischen den Stimmungen und Ideen der Sonette und den Problemen der Dramen.

Die dramatische Entwicklung Shakespeares teilt Courthope in vier Perioden. Zuerst kommt die Periode der frühesten Tragödien, in der unter

dem Einflusse Marlows und seiner macchiavelistischen Lebensanschauung steht. Courthope sucht diese Periode, die mit *Richard III.* endigt, möglichst zurückzuschieben, die Kontinuität der dichterischen Entwicklung zwischen ihm und seinem bedeutendsten Vorgänger recht deutlich hervortreten zu lassen, indem er ihm auch den sog. *First Part of the Contention between the Houses of York and Lancaster* und die *True Tragedy of Richard*, ja sogar *The troublesome Reign of King John* zuschreibt. Doch erscheinen seine Gründe für diese Annahme mir nicht als zwingend.

Darauf nimmt Courthope eine Periode des Einflusses Lylys an, in der er „die Komödien der Illusion“ verfasste, deren Grundton Courthope etwas vag und unbestimmt die Idee der Eitelkeit des Irdischen nennt. Als erste dieser Komödien nennt der Verfasser das Lustspiel *The Taming of A Shrew*, das er ebenfalls Shakespeare zuschreibt und unter die Stücke dieser Zeit rechnet er auch den *Tempest*, der, wie er nach Hunter annimmt, im Jahre 1596 verfasst und später umgearbeitet und mit dem von Meres erwähnten Lustspiel *Love's Labour's Won* identisch sei. Zum Beweise führt der Verfasser an, dass Ben Jonson in seinem Prologe zu *Every Man in his Humour* dies Stück im Auge gehabt hat, eine Behauptung, die aber durchaus nicht stichhaltig ist, denn einesteils ist dieser Prolog wahrscheinlich viel später verfasst worden — er findet sich nicht in der ersten Bearbeitung dieses Lustspiels — andernteils lässt die Kritik, die Jonson an dem romantischen Drama übt, sich um so weniger auf ein bestimmtes Stück beziehen als Sidney sich in seiner *Apologie for Poetrie* im J. 1581 schon ganz ähnlich ausgedrückt hatte. *Romeo und Julie* bildet nach Courthope den Übergang zur dritten Periode, die von 1596—1600 geht und die übrigen Historien, den *Kaufmann von Venedig, Viel Lärm um nichts, Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt* umfasst. Ihre Eigentümlichkeit sieht Courthope in der Vereinigung des macchiavelistischen Prinzips der früheren Tragödien mit dem Gefühl der Eitelkeit der Welt, deren Resultat eine heitere Menschlichkeit sei, in der die Probleme der Ehre, der Gerechtigkeit und Gnade, der Vorzüge des Stadt- und Landlebens u. a. behandelt würden. Von 1600 an herrscht nach Courthope das tragische Element vor, die Komik wird bitter und sarkastisch; ein Charakter steht als Problem im Mittelpunkt, in dem wir die Stimme des Dichters selbst hören. Dieser Zeit werden die grossen Tragödien, ferner *Ende gut, alles gut, Mass für Mass, Pericles, Cymbeline* und *Ein Wintermärchen* zugerechnet. An das Ende verlegt Courthope die aus der griechischen und römischen Geschichte genommenen Stücke, in denen die Reflexion vorherrsche und das dramatische Gleichgewicht beeinträchtigt, der Stil immer dunkler werde.

Dass in dieser Darstellung, die im einzelnen nach Handlung, Charakteristik, Gedanken und Ausdruck mit grossem Scharfsinn durchgeführt ist, viel gewaltsame Konstruktion steckt, leuchtet ohne weiteres ein. Mit der Chronologie der Stücke springt der Verfasser recht frei um, setzt z. B., um nur noch ein Beispiel anzuführen, *Julius Caesar* seiner Theorie zu Liebe hinter *Cymbeline* und *Ein Wintermärchen*. Aber auf den Entwicklungsgang Shakespeares, sein Verhältnis zu seinen Vorgängern, die allgemeinen Ideen und Tendenzen seiner Dramen, seine Kunstprinzipien und die wechselnden Formen, in denen er sie verkörpert, wirft er doch manch helles Licht.

Wie verschieden man Shakespeare sehen kann, das zeigt z. B. ein Vergleich der Würdigung Courthopes mit der Taines in seiner *Geschichte der englischen Literatur*. Der Franzose sieht in Shakespeare den grossen Renaissancekünstler, dessen herrschende Fähigkeit die leidenschaftliche Einbildungskraft ist, die frei von den Fesseln der Vernunft und Moral Menschen nach ihrem Bilde schafft; der englische Kritiker betrachtet den Dichter als sittliche Persönlichkeit, die sich aus der Verehrung der ungebändigten Kraft und der ungezügelten Selbstsucht fortentwickelt zur Anerkennung der sittlichen Weltordnung und die tiefsten Probleme des Lebens, das Verhältnis vom Handeln und Denken, die Bedeutung der Ehre, den Kampf der Leidenschaft des einzelnen mit den Forderungen der Sittlichkeit, der Gesellschaft, des Staates behandelt. Jener kommt wohl dem Wesen des Dichters näher, aber seine Leugnung jeder Rücksicht auf die Moral bei Shakespeare schiesst sicherlich über das Ziel hinaus, dieser sieht in dem Dichter eigentlich nur den Denker, setzt Shakespeares „Kritik des Lebens“ auseinander, aber macht nicht den Versuch, ihn von aussen zu sehen, zu zeigen, wie er den Geist seiner Zeit und seines Volkes verkörperte, wie er sich zu den Künstlern anderer Zeiten und Völker verhält, und dringt nicht bis zur lebendigen Persönlichkeit des Dichters vor. Aber auch Courthopes Betrachtungsweise ist für die Erkenntnis des Dichters, wie diejenige Taines fördernd und wertvoll.

Bei der Behandlung der übrigen Dramatiker, die bis zur Schliessung der Theater im J. 1642 wirkten, geht Courthope vom Publikum aus. Die meisten waren, wie er richtig sagt, *hack playwrights*, dramatische Lohnschreiber, und der Geschmack des Publikums, d. h. der Majorität der Zuhörer, der Lehrlinge, Schiffer, Soldaten und Handwerker, die im pit sassen, bestimmte den Charakter der Kunst. Diese fanden aber Freude an einer kunstlosen Mischung von Romantik und Nachahmung bürgerlicher Sitten, wie sie die Stücke von Munday, Heywood, Dekker und Middleton boten,

und an dem Melodrama, d. h. der Tragödie von Blut und Rache. Als Beispiele der letzteren Gattung nennt Courthope die Tragödie *Arden of Feversham*, die er mit Swinburne als eine Jugendarbeit Shakespeares bezeichnet, die *Yorkshire Tragedy*, ferner die Tragödie Chapmans, Marstons, Cyril Tourneurs und Websters. Die Betrachtungsweise Courthopes ist sehr fruchtbar für die Erkenntnis der grossen, gemeinsamen Punkte der Entwicklung; aber die einzelnen Dichter, die doch nicht ausschliesslich Unterhalter des gewöhnlichen Theaperpublikums waren, kommen hierbei nicht immer zu ihrem Rechte. Das gilt z. B. von dem genialen, wenn auch verlotterten Dekker und von Marston. Dieser wird z. B. auf Grund seiner beiden Antonio-Tragödien als ein auf die Häufung des Schauerlichen ausgehender Sensationsdramatiker charakterisiert, während er doch in seinen reiferen Tragödien *The Malcontent* und *Sophonisba* und in seinen Lustspielen, besonders dem ausgezeichneten Stücke *The Dutsch Courtezan*, sich als ein feinsinniger, interessanter Künstler zeigt, der allerdings an die ersten nicht heranreicht. Auch ist es nicht richtig, dass Marston den *Malcontent* zusammen mit Webster verfasst habe; dieser hat, um nach der Sitte der Zeit das Recht zu erwerben, es auf einer Konkurrenzbühne aufführen zu lassen, nur Zusätze dazu geschrieben, die nach seinem eigenen Geständnis „nicht sehr notwendig sind".

Weiter behandelt Courthope *Jonson und die antiromantische Gegenströmung*. Im einzelnen ist hier manches unrichtig, so die Datierung der beiden Bearbeitungen von *Every Man in his Humour* und die Darstellung des Theaterstreites, aber im Ganzen ist die Charakteristik der Kunst Jonsons und seiner Stellung in seiner Zeit treffend.

Zu den glänzendsten Partien des Buches gehört das Kapitel über den *Geschmack des Hofes und Beaumont und Fletcher*. Hier entwickelt Courthope den Unterschied der Kunst dieser beiden Dichter von der Shakespeares in Bezug auf die Handlung, die Charaktere, die Sprache und die Gedanken ihrer Stücke mit einer solchen Schärfe und Klarheit und leitet diese Eigentümlichkeiten in so lichtvoller Weise aus der geistigen und sittlichen Atmosphäre des Hoflebens ab, dass diese Darstellung in der Tat als ein Muster vergleichender Literaturgeschichtsschreibung betrachtet werden kann. Es ist eine wahre Freude für den Fachmann, den Auseinandersetzungen Courthopes hier zu folgen.

Die folgenden Kapitel behandeln *die letzten Tage des poetischen Dramas*, besonders Massinger und Ford, und *die Schliessung der Theater*. Das Buch schliesst mit der Besprechung *Drydens und des romantischen*

Dramas nach der Restauration. Auch hier ist der Verfasser ganz auf seinem Gebiete und entwickelt in klarer Weise die Beziehungen zwischen dem Charakter des Dramas und den Anschauungen und Ideen jener Zeit.

Carlyle nennt die Geschichte einer nationalen Poesie „eine der schwierigsten Unternehmungen, die ein Schriftsteller auf sich nehmen kann". Denn, sagt er, „die Geschichte der Poesie einer Nation ist das Wesen ihrer politischen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen, religiösen Geschichte. Mit allen diesem wird der vollständige Historiker einer nationalen Poesie vertraut sein, die nationale Physiognomie in ihren feinsten Zügen und in ihren aufeinanderfolgenden Stufen des Wachstums wird ihm teuer sein; er wird die grosse geistige Tendenz jeder Periode unterscheiden, was das höchste Ziel und die höchste Begeisterung der Menschheit in jeder war und wie die eine Epoche sich natürlich aus der anderen entwickelte. Er muss das höchste Ziel einer Nation in seinen aufeinanderfolgenden Richtungen und Entwickelungen darlegen, denn hiernach formt sich die Poesie einer Nation, dies i s t die Poesie einer Nation." In diesem Sinne hat Courthope sein grosses Werk aufgefasst und durchgeführt. Dass es nicht fehlerlos und vielfach einseitig ist, nicht alle Seiten seines Gegenstandes zu gleicher Zeit und mit gleicher Deutlichkeit sieht, ist einfach menschlich und in der Grösse der gestellten Aufgabe begründet. Aber sicherlich verbreitet es nicht nur eine Fülle von Licht über die behandelte Literaturepoche, bietet nicht nur eine Menge neuer Aufschlüsse und Gesichtspunkte für ihre Erkenntnis, sondern liefert auch glänzende Muster einer wirklich wissenschaftlichen exakten Literaturbetrachtung. Wir sehen dem fünften Band des Werkes, der in kurzem erscheinen wird, mit Spannung entgegen.

Myslowitz i. Schl., April 1905. Phil. Aronstein.

AUSTIN DOBSON, *Samuel Richardson* (English Men of Letters) London, Macmillan & Co. 1902. 213 S. Pr. 2 sh.

Austin Dobson ist einer der besten Kenner der englischen Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts. Er hat den Ton derselben in virtuoser Weise in seinen Dichtungen nachgeahmt, und auch seine literarhistorischen

Arbeiten sind zum grössten Teile der Erforschung dieser Epoche gewidmet. Er hat das Leben von Fielding, Steele, Goldsmith, Horace Walpole und William Hogarth beschrieben und diesen Biographien nun die des „Vaters des englischen Romans", Samuel Richardsons, hinzugefügt.

Dobson beherrscht wie kaum jemand anders das umfangreiche Material zu seiner Aufgabe. Er hat sich durch die ganze bändereiche gedruckte und zum Teil noch handschriftliche Korrespondenz des grossen Briefschreibers hindurchgearbeitet und vermag so ein lebendiges, bis in das Einzelne genaue Bild seines Helden zu geben, seines Charakters, seiner Lebensweise, der Entstehung und Wirkung seiner drei grossen Romane, seines Kreises von Freunden und besonders von Freundinnen, die sich in der berühmten Grotte in seinem Garten auf North End Road in Fulham versammelten und ihm Anregung, Material, Kritik und Schmeichelei brachten, seiner Verkleinerer und Gegner, besonders seines Verhältnisses zu seinem Zeitgenossen und Gegenpol Henry Fielding. Da ist nichts zu klein und unbedeutend, um übergangen zu werden. Alles gewinnt Leben und Bedeutung durch den Zusammenhang mit den äusseren oder inneren Schicksalen Richardsons.

Allerdings geht die Darstellung mehr in die Breite als in die Tiefe. Zwar fehlt es nicht an feinen psychologischen Bemerkungen; im allgemeinen vermissen wir aber den grossen Zug in der Betrachtung. Es ist als ob die Atmosphäre der übermässigen Betonung des Kleinlichen im Leben, des Wichtigtuns mit dem Unwichtigen, kurz des Klatsches, der für den Menschen wie den Schriftsteller Richardson so charakteristisch ist, auch auf seinen Biographen eingewirkt hätte. Manche ausführliche Auseinandersetzungen über die Häuser, die Richardson bewohnt hat, über seine Wohltätigkeit und besonders über seine zahlreichen Korrespondenten haben doch heute ihr Interesse verloren und dürften ohne Schaden des Buches etwas knapper sein. In dem Bestreben, das 18. Jahrhundert vor uns ganz aufleben zu lassen, scheint sich der Verfasser darin zu verlieren und dadurch die Perspektive einzubüssen, die doch die Entfernung von anderthalb Jahrhunderten seiner Darstellung geben sollte. Das zeigt sich zum Beispiel bei der Betrachtung des Verhältnisses von Fielding und Richardson. Der Vergleichung dieser beiden grossen Gegensätze fehlt die psychologische Vertiefung; sie bleibt eigentlich bei den Äusserlichkeiten stehen, ohne zu dem Wesensunterschiede vorzudringen, wie er in der Erziehung, dem Charakter, der Welt- und Lebensanschauung dieser beiden Männer begründet liegt. Und ähnlich steht es mit der Kritik des Schriftstellers Richardson über-

haupt. Die bleibende Bedeutung, sowie die Beschränkungen dieses kleinherzigen, pedantischen, philiströsen Genies werden gegenüber seiner vergänglichen Erscheinung nicht genügend hervorgehoben. Es herrscht mehr die Methode der ins Kleinste gehenden anekdotenhaften Literaturbeschreibung als die der wissenschaftlichen geschichtlichen und vergleichenden Literaturbetrachtung. Jedenfalls bietet aber die Biographie in Vollständigkeit und grosser Zuverlässigkeit das Material zu einer solchen, und das ist gerade bei diesem Gegenstande gewiss kein geringes Verdienst.

Myslowitz, O.-Schl., Jan. 1905. Phil. Aronstein.

Dr. HANS LEY, *die literarische Tätigkeit der Lady Craven, der letzten Markgräfin von Ansbach-Bayreuth.* Erlangen 1904. (*Erlanger Beiträge zur englischen Philologie und vergleichenden Literaturgeschichte,* herausgegeben von H. Varnhagen. Heft XVI.)

Es ist auffallend, dass eine so interessante Persönlichkeit wie die letzte Markgräfin von Ansbach bisher noch keinen Biographen gefunden hatte. Über ihren Anteil an der Politik ihrer Zeit sind wir längst unterrichtet; aber noch fehlte eine zusammenhängende Darstellung ihres Lebens und ihrer Werke, wie sie uns jetzt der Verfasser der obengenannten Schrift in dankenswerter Weise geliefert hat.

Ley hat das Material zu seiner Arbeit fleissig und ziemlich vollständig zusammengetragen. Er hat nicht bloss die gedruckte Literatur ausgenutzt, sondern auch manches nur handschriftlich Vorhandene, u. a. die Briefe der Lady an Hardenberg, die sich im Königl. Hausarchiv zu Charlottenburg befinden. Andererseits muss gleich hier betont werden, dass Ley den literarischen Leistungen der Lady Craven gegenüber Reife des Urteils nur allzusehr vermissen lässt, wie sich im folgenden zeigen wird. Wir wollen zunächst einen kurzen Blick auf die Lebensschicksale der Lady Craven werfen, ehe wir auf ihre Werke eingehen.

Die spätere Lady Craven kam als jüngste Tochter des Earl of Berkeley im Jahre 1750 zu London zur Welt. Den Vater verlor sie früh; von der Mutter wenig liebevoll behandelt, wurde sie von einer Schweizerin erzogen, der sie ihre Bildung zum grossen Teil zu danken hatte. Schon früh wurde sie in die grosse Welt eingeführt: sie lernte Paris bereits 1764 kennen,

wurde nach ihrer Rückkehr bei Hofe vorgestellt und heiratete, erst siebzehnjährig, den Lord Craven. Dreizehn Jahre lebten die Ehegatten zusammen, in welcher Zeit sie ihm sieben Kinder gebar. Dann trat eine Entfremdung und Trennung zwischen ihnen ein: sie warfen sich gegenseitig Untreue vor. Bei Lord Craven ist kein Zweifel an der Wahrheit dieses Vorwurfs: ob die Lady ebenso schuldig war, ist nicht ganz sicher. Es spricht dafür vielleicht eine Stelle in einem Briefe Horace Walpole's, die der Verfasser übersehen hat. Er, der ein guter Freund und Bewunderer der Lady war, schreibt über sie 1785 an Sir Horace Mann nach Florenz: *„She has, I fear, been i n f i n i t a m e n t e indiscreet, but what is that to you or me?“* Lady Craven begab sich nun mit ihrem jüngsten Sohne Keppel, den ihr Gemahl nicht als sein Kind anerkennen wollte, nach Paris, wo sie einige Zeit lebte und bei Hofe verkehrte. Dort traf sie mit dem Markgrafen Karl Alexander von Ansbach zusammen, der sie schon als Kind, sei es in London, sei es in Paris, kennen gelernt hatte. Sie scheint ihn sofort für sich eingenommen zu haben: er lud sie dringend ein, an seinen Hof nach Ansbach zu kommen. Zunächst unternahm sie aber eine grosse Reise durch Europa, die sie durch Italien nach Wien, weiter nach Warschau, Petersburg, Konstantinopel, Athen führte, worauf sie im Jahre 1786 nach England zurückkehrte. Da sie aber dort die Aufnahme, auf die sie rechnete, nicht gefunden haben mochte, entschloss sie sich der Einladung des Markgrafen zu folgen und traf im Herbst d. J. in Ansbach ein.

Hier fand sie eine Nebenbuhlerin vor, die berühmte französische Schauspielerin Mademoiselle Clairon, welche seit einer Reihe von Jahren die Gunst des Markgrafen genossen hatte. Lady Craven [1]) wusste sie bald zu verdrängen und gewann nun als Maitresse des schwachen Fürsten einen weitgehenden Einfluss, der sich auch auf die Regierungsgeschäfte erstreckte, sehr zum Schaden und Verdruss der Beamten und der Bürger, bei denen die Lady sich äusserst verhasst machte. Die engen Verhältnisse der kleinen Residenz behagten auf die Dauer weder dem Markgrafen noch Lady Craven, obwohl sie sich nach Kräften bemühte, ihn durch Theatervorstellungen, für die sie selbst mehrere Stücke schrieb, und durch sonstige gesellige Veranstaltungen zu zerstreuen. Unter diesen Umständen reifte beim Markgrafen der Entschluss, sein Land an Preussen abzutreten; dahin musste es ohnedies kommen, denn er hatte aus seiner Ehe mit einer koburgischen Prinzessin, die von Jugend auf leidend war, keine Kinder zu er-

---

1) Der Verfasser hätte hier daran erinnern können, dass wir in ihr denselben Typus vor uns haben, den Schiller in seiner Lady Milford geschildert hat.

warten. Bei den Verhandlungen in Berlin führte Lady Craven das grosse Wort, und der Zessionsvertrag kam Anfang 1791 wirklich zu Stande. Bald darauf starb die Markgräfin und im Herbst des Jahres auch Lord Craven. Der Vereinigung des Markgrafen mit Lady Craven stand also nichts mehr im Wege; die Heirat des Paares, das vorher schon Ansbach für immer verlassen hatte, fand jetzt statt, und sie nahmen ihren Aufenthalt in England. Dies war offenbar der Hauptzweck der Lady neben den vom Verfasser (p. 9) angeführten Gründen gewesen, da sie sich nun unter dem Schutze ihres zweiten Gemahls in ihrer Heimat gesellschaftlich zu rehabilitieren hoffen durfte.

Sie musste bald einsehen, dass sie sich getäuscht hatte. Ihre eigene Familie wandte sich von ihr ab, und die Königin liess sie wissen, dass sie bei Hofe nicht empfangen werde. Es gelang ihr aber selber einen Kreis zu bilden, welchen sie in dem vom Markgrafen erworbenen Landsitz Brandenburgh House, in dem jetzt zu London gehörigen Bezirk Hammersmith an der Themse gelegen, um sich versammelte. Dort liess der Markgraf eigens für sie ein Theater erbauen, auf dem sie die Hauptrollen spielte, und zwar pflegte sie mit Vorliebe jugendliche Gestalten zu verkörpern. Hier wurde u. a. auch eine von ihr verfasste Bearbeitung von Schillers *Räubern* aufgeführt. Eine Beschreibung des Tun und Treibens dieses Kreises liefern die *Reminiscences* von Henry Angelo, die dem Verfasser unbekannt geblieben sind (vgl. Bd. II, p. 33 ff.). Angelo war ein berühmter Fechtlehrer, der viel in der aristokratischen Gesellschaft verkehrte; so war er auch mit Byron gut bekannt (vgl. dessen *Letters and Journals,* ed. Prothero I, 99, Anm.).

Ein eigenartiges Licht werfen auf den Charakter der Markgräfin die drei Briefe, welche um diese Zeit 1793 geschrieben und auf S. 10—12 abgedruckt sind. Sie sind an den Grafen Alexander von Tilly, einen französischen Refugié, gerichtet und verraten eine geradezu schrankenlose Liebesleidenschaft für diesen Mann. Wenn hiernach ein Rückschluss gestattet ist, so erheben sich begründete Zweifel, ob sie auch ihrem ersten Gatten die Treue gehalten haben mag.

Nach vierzehnjähriger kinderloser Ehe starb der Markgraf im Jahre 1806 zu Benham, dem ehemaligen Landsitze der Familie Craven, den er seiner Gattin zu Gefallen erworben und ihr geschenkt hatte. Die Markgräfin liess ihm dort ein prächtiges Grabdenkmal errichten und rühmte später in ihren Memoiren die Herzensgüte, Milde und Liebenswürdigkeit des Mannes, in dem sie ihren treuesten Freund verloren zu haben bekannte. Nach dem Tode ihres Gatten, an dem sie noch einen Rückhalt gehabt hatte,

war ihr der Aufenthalt in England verleidet. Sie begab sich in der Begleitung ihres Sohnes Keppel nach Italien, wo sie teils in Genua, teils in Neapel lebte. In dieser Stadt ist sie im Jahre 1828, achtundsiebzig Jahre alt, gestorben.

Wir gehen jetzt zu einer kurzen Betrachtung ihrer Werke und zwar zunächst der dramatischen über. Die Markgräfin, die, wie wir gesehen haben, für das Theater eine ausgesprochene Vorliebe hatte, war eine recht fruchtbare Dramatikerin: dreizehn englische und acht französische Stücke sind von ihr erhalten. Freilich ist deren Wert trotz des Lobes, das ihnen der Verfasser spendet und das man höchstens in Bezug auf den flüssigen und gewandten Stil gelten lassen kann, nicht sehr hoch anzuschlagen; darüber scheinen sich schon ihre Zeitgenossen klar gewesen zu sein. So sagt die Lady selbst von ihrer Komödie *The Miniature Picture* in der deutschen Ausgabe ihrer Memoiren II, 213: „das Stück gefiel nicht und konnte nicht gefallen". Über *The Silver Tankard* urteilt die *Biographia Dramatica* (III, 274): „*The natural tenderness with which an English audience will always treat the work of a lady could alone have preserved such an insipid trifle from immediate condemnation.*" Von dem Stücke *Nicodemus in Despair* heisst es a. a. O. (III, 82): „*There* [in Brandenburgh House] *it was received with rapturous applause*: *here* [in Haymarket Theatre] *with disgust and contempt.*" Bezeichnend ist ferner, dass die Mehrzahl dieser Stücke überhaupt nicht gedruckt worden ist.

Die französischen Lustspiele, — nur um solche handelt es sich — behandeln meist Szenen aus dem türkischen Leben. Nun irrt der Verfasser aber sehr, wenn er meint, die Markgräfin habe die Stoffe ausser aus der Lektüre auch aus ihren Erlebnissen während ihres Aufenthalts in der Türkei geschöpft. Er vergisst, wie sehr die orientalischen Erzählungen auch damals noch Mode waren. Was das erste Stück (*Nourjad*) betrifft, so glaube ich die Quelle nachweisen zu können. In Delandinés *Bibliothèque de Lyon* (Abt. Belles Lettres II, 104) wird eine *histoire orientale* u. d. T. *Nourjakad* erwähnt, die zuerst im *Mercure de France* erschien, von der es heisst: „*Conte moral dont l'invention est neuve et heureuse. Après l'avoir étendû, l'auteur l'a ensuite fail imprimer à part.*" Leider ist mir die Erzählung nicht zugänglich gewesen.

Unser lebhaftestes Interesse wendet sich naturgemäss der obenerwähnten Bearbeitung der *Räuber* zu. Das Drama wurde 1798 auf der markgräflichen Privatbühne aufgeführt und im folgenden Jahre veröffentlicht, um die Angriffe in den Zeitungen zu widerlegen, die sich gegen die „jakobinische Tendenz" des Stückes richteten. Es verdient Erwähnung,

dass die Markgräfin, die trotz ihres längeren Aufenthaltes in Deutschland die Sprache nicht verstand, im wesentlichen der Übersetzung von Tytler (1792) sich angeschlossen zu haben scheint. Bei ihrer Bearbeitung ist sie freilich schonungslos vorgegangen und hat einige der wichtigsten und eindrucksvollsten Szenen gestrichen. So ist die Mehrzahl der Monologe fortgefallen, die Szene mit Kosinsky fehlt. Ihre schlimmsten Sünden hat sie aber im vierten und fünften Akt begangen. Amalia und Karl Moor dürfen sich bei ihr nicht wiedersehen: auf die Kunde von seinem Tode geht sie in ein Kloster! Ferner hat die Markgräfin die Handlung des Stückes geändert, indem sie Franz lebend in die Hände der Räuber fallen lässt, die dann die Rache an ihm vollziehen. So steht es freilich auch in Schillers Theaterbeurteilung, die indess der Markgräfin schwerlich bekannt war. Bei alledem verrät es doch einen bedenklichen Mangel an kritischem Urteil, wenn der Verfasser dies „eine wohldurchdachte, schlichte und dabei doch originelle Nachahmung des Schillerschen Dramas" nennt (p. 35).

Die novellistischen Versuche und einige vom Verfasser im Anhang (p. 70 ff.) mitgeteilte Gedichte können wir hier übergehen, um noch über die Memoiren und Reisebriefe der Markgräfin ein paar Worte zu sagen. Wenn irgend etwas, so sind es diese Memoiren, die vielleicht den Namen der Markgräfin vor der Vergessenheit schützen werden. Nicht als ob sie ein Muster ihrer Gattung wären: sie sind voll von einer peinlich berührenden Selbstverherrlichung, enthalten sehr viel Überflüssiges und lassen wiederum mancherlei vermissen, was man darin zu finden erwarten könnte. Was soll man z. B. dazu sagen, dass sie uns viele Seiten lang über die Geschichte Portugals oder über das Leben des Marschalls von Sachsen unterhält, während sie über ihre eigenen Verhältnisse oft merkwürdig schweigsam ist? Das Urteil eines Mannes wie Ranke verdient hier vor allem angeführt zu werden. Er sagt über die Memoiren *): „Sie enthalten über ihre eigene Person, die Zustände in England und alles das, was ihr auf ihren Reisen begegnete, mancherlei gute Auskunft. Nur sind sie mit Unbedeutendem, was sie freilich für bedeutend hielt, angefüllt. Ihr Geist geht doch über das Gesellschaftliche und das Mass touristischer Wahrnehmungen nicht weit hinaus". — Die Memoiren sind uns ausser im Original noch in einer ziemlich schlecht stilisierten deutschen Fassung erhalten, die etwas früher erschienen sein muss. Der Verfasser hätte wohl daran getan, das Verhältnis der beiden Fassungen selbständig zu untersuchen und sich nicht auf die Behauptung des deutschen Übersetzers zu verlassen, der nach einem voll-

*) Vgl. *Hardenberg und der preussische Staat* (*Werke* 46, 91 f.)

ständigeren und angeblich sorgfältigeren Manuskript gearbeitet haben will. In Wirklichkeit liegt die Sache so, dass in der englischen Version eine Menge allgemeiner Betrachtungen, die nicht sehr tief gehen, mit Recht gestrichen worden sind, was allerdings den Nachteil mit sich bringt, dass hier manchmal die einzelnen Abschnitte unvermittelt und ohne rechten Übergang auf einander folgen.

Die vorhin erwähnten Reisebriefe erschienen zuerst im Jahre 1789. Es gibt von ihnen eine deutsche und mehrere französische Übersetzungen. Sie sind an den Markgrafen gerichtet und behandeln die früher erwähnte Reise, die von Juni 1785 bis zum August 1786 dauerte. Der Verfasser meint, unter den Reisebeschreibungen dürfte diese den Ehrenplatz einnehmen (p. 58). Ich kann seiner Ansicht nicht folgen; was die Lady mitteilt, erscheint mir nur allzuoft oberflächlich und wenig charakteristisch. Man braucht nur ihre Briefe mit denen ihrer Standesgenossin Lady Mary Montague zu vergleichen, die z. T. dieselben Gegenden bereist hat, um sich des gewaltigen Abstandes zwischen beiden bewusst zu werden. Am besten ist noch die Beschreibung der Grotte von Antiparos (Brief 53, 54) gelungen, die sie in Gesellschaft des Grafen Choiseul Gouffier, des Verfassers eines sehr geschätzten Reisewerkes (*Voyage pittoresque de la Grèce*, 1778) besucht hat.

Sollen wir hiernach ein allgemeines Urteil über die literarischen Leistungen der Markgräfin fällen, so würden wir ihr zwar den Vorzug eines klaren und fliessenden Stils, sowie die Eigenschaft einer gewandten Erzählerin zugestehen, aber darüber hinaus nichts entdecken können, was die übertriebenen Lobsprüche des Verfassers der vorliegenden Schrift rechtfertigte. Sie ist für uns der Typus der aristokratischen Dilletantin. Da der Verfasser ein Urteil aus Allibones *Dictionary of Authors* anführt, hätte er auch die dort zitierten treffenden Worte eines anonymen Kritikers berücksichtigen können. Sie lauten: *„The Margravine of Anspach claims attention from circumstances rather than talent. She was a light and vivacious woman, of a school which is rapidly going by and which it is of the least possible consequence to renovate.“*

Zum Schluss noch zwei Berichtigungen. Die p. 16 angeführte Äusserung über die Lady stammt nicht von Mrs. Montague, sondern von Mme. de Vaucluse, wie sich aus dem Zusammenhange ergibt. — P. 66 ist von „einem Herrn J. H. Meister in Zürich“ die Rede. So unbekannt ist aber der Freund Diderots und Holbachs, der Sekretär Grimms, der Fort-

setzer der *Correspondance littéraire* doch nicht. Er ist schon auf p. 7 erwähnt, und es trifft sich merkwürdig, dass er sowohl mit der Markgräfin wie mit Mademoiselle Clairon in Verbindung gestanden hat.

Berlin. Dr. G. Herzfeld.

MAURICE GRAMMONT, *Le vers français ses moyens d'expression, son harmonie.* Paris 1904. Alphonse Picard et fils. 454 S.*)

Äusserlich gliedert sich das Buch in drei Teile: 1) der Rhythmus als Ausdrucksmittel; der klassische Alexandriner, der romantische Vers, sogenannte freie Verse (*vers libres*); 2) die Laute als Ausdrucksmittel; ihre Wiederholung, die Vokale, die Konsonanten, der Hiatus, der Reim; 3) der Wohlklang (*harmonie*) des französischen Verses; Verse mit Vokaltriaden, Vokaldyaden u. a. Eine Zusammenfassung p. 387 f.; Indices p. 427 f. Selbst wenn die Sicherheit einiger Ergebnisse hinter den Erwartungen des selbständig urteilenden Verfassers zurückbleiben sollte, ist das Buch wegen der Fülle der Tatsachen und mancher neuen Gesichtspunkte lehrreich und anregend. Da es nicht bloss auf Landsleute des Verfassers und Romanisten berechnet sein kann, vielmehr die in dem Buche empiristisch-statistisch behandelten ästhetischen Probleme ein allgemeineres literarisches Interesse beanspruchen können, so ist es auch sachlich gerechtfertigt, wenn ein Nicht-Romanist über den Eindruck berichtet, den das Buch auf ihn gemacht hat.

Ein formell korrekter Vers braucht nicht schön zu sein. Vielmehr trägt zur Schönheit des Verses der Gedanke und der Klang bei. Der Vers als solcher, noch vom Gedanken abgesehn, wirkt durch seinen Rhythmus, durch den Reim, die Laute — Vokale und Konsonanten. Von diesen drei Stücken muss sein Wohlklang (*harmonie*) abhängen. Demgemäss ist zu fragen: über welche Ausdrucksmittel verfügt die französische Poesie, welches ist die Ausdruckskraft (*valeur sémantique*) der verschiednen rhythmischen Gestaltungen und der Lautklänge.

Sehen wir vom klassischen Alexandriner ab, so ist der sogenannte romantische Vers ein Vers von zwölf Silben, nicht zuerst von V. Hugo, aber hauptsächlich von ihm angewandt, der keinen rhythmischen Akzent auf

*) Vgl. von demselben Verf. „*Ragotin*“ *et le vers romantique, Revue des langues romanes* 1903, Tome XLVI und *Onomatopées et mots expressifs* ibid. 1901.

der sechsten Silbe hat (33, 399 f.). Er hat im allgemeinen nur drei rhythmische Akzente und folglich drei Masseinheiten (Versteile, *mesures*) statt vier, ist Trimeter (*ternaire*), nicht Tetrameter. Ein markantes Beispiel eines solchen Verses ist nach dem Verfasser der aus drei Teilen zusammengesetzte, denselben Gedanken in drei verschiedenen Arten des Ausdrucks enthaltende Vers

marcher à jeun | marcher vaincu | marcher malade.

Hierbei ist der sogenannte *rejet* zu beachten. Man nennt nämlich rejet „*la partie d'un élément syntaxique qui déborde d'un élément rhytmique sur un autre*". Die Wirkung eines rejet wird einem Zwiespalt (*discordance*) zwischen Rhythmus und Grammatik verdankt (389). Die Grammatik verbindet, so müssen wir uns wohl denken, aufs engste die zweite Verseinheit *marcher vaincu,* während nach dem Rhythmus des klassischen Alexandriners hinter *marcher* die übliche Pause einzutreten hätte, wie denn, so viel ich mich erinnere, auch Hugo immer die erste Hälfte des Alexandriners, also die sechste Silbe, mit einem Wortende zusammenfallen lässt. Erscheint nun solcher Trimeter unter Tetrametern, so bildet er einen rhythmischen Kontrast gegen diese, und nach dem Gefühl des Verfassers seien die Trimeter schneller und entsprechen der Vorstellung einer schnelleren physischen oder geistigen Bewegung (34). Das wahre Kennzeichen des Trimeters bestehe darin, dass das Wort, zu dem die sechste Silbe gehört, und dasjenige, welchem die siebente gehört, durch den Sinn sehr eng verbunden sind (42). Der Trimeter nähere die Gedanken einander durch eine Art von Synthese, während Pentameter und Hexameter sie auseinanderreissen (*écartent*) und analysieren.

Der Verfasser gibt zu, dass die Lesung als Trimeter oder Tetrameter zweifelhaft sein kann (42, 39, 34): um so mehr werden nichtfranzösische Ohren schwanken können. Die Schnelligkeit (*vitesse*) eines Verses hängt nicht ab von seiner Silbenzahl, sondern von der Beziehung, die zwischen dieser Zahl und der Zahl der Verseinheiten (Takte, *mesures*) stattfindet. Ein kleiner Vers ist an sich nicht schneller als ein langer, kann aber dadurch wirken, dass er den Gedanken kurz zusammenfasst (83, 89), so dass der Wechsel zwischen längeren und kürzeren Verszeilen zu den wirksamen Ausdrucksmitteln zu rechnen ist (102, 129).

Dass die Klänge, auch der Laute, an sich auf das Gefühl verschieden wirken, grade wie die blossen Farben, also von elementarer ästhetischer Bedeutung sind, ist klar (191). Aber bekanntlich gibt es viel Streit darüber,

ob in den vorliegenden Wörtern die Klänge wirklich charakteristisch etwas vom Inhalt malen, oder ob wir uns das bloss einbilden.*) Oder kann der Dichter bei Schilderung einer leidenschaftlichen Situation, mitten in Tränen, Verzweiflung u. s. w. daran gedacht haben, eine Art von Lautmalerei treiben zu wollen (195, 391)? Nun, vielleicht berechnet er nicht den Erfolg, aber fühlt die Wortklänge und wählt sie demgemäss. Wenigstens spricht ein so kluger Beobachter wie Diderot davon, dass für die Verse eine Wahl des Ausdrucks getroffen wird in langen und kurzen, harten und weichen, scharfen und dumpfen Silben u. s. w. Der Bedeutsamkeit des Klanges hat man dann wieder entgegengehalten die gleichtönenden *faut, faux* (falsch), *la faux* (Sichel).

Da der Verfasser keine Schwierigkeit umgeht, untersucht er nun seinerseits die *sons expressifs* (165 f.). Abgesehen von direkter Nachahmung, wie *coucou*, gluck-gluck u. a., nennt er sie nie an sich, sondern nur der Möglichkeit nach ausdrucksvoll. Um es in Wirklichkeit (*actu*) zu werden muss der Sinn des Wortes, in dem sie sich finden, zu dem Ausdruck verwendbar sein, dessen die Klänge fähig sind. So sei *casser* — zerbrechen, zerschlagen — bezeichnend, nicht *tasser* — aufhäufen; *briser*, aber nicht *griser; broyer*, aber nicht *corroyer*. Ähnlich bei Wiederholungen von Klängen (189).

Unerlässlich für Verständnis und Beurteilung der weiterhin vom Verfasser statuierten „Harmonie" ist seine Klassifikation der Vokale (192 f.), die hier nicht vollständig wiederholt werden kann, aber von den romanistischen Kennnern nicht übersehen werden darf.**) Sie sind hell und dunkel, hoch und tief, gedämpft und hellklingend u. s. w. Zur Vergleichung zieht Gr. auch einige deutsche Zeilen aus dem *Erlkönig* (*jolie pièce de Goethe*) herbei. Die Prüfung französischer Verse, auf die es ja hier ankommt, ergibt dem Verfasser (209) *que d'une manière générale les voyelles claires peuvent peindre à l'oreille tout objet ténu, petit, léger, mignon.* Allerdings scheint der Vokalklang des zum Beweise angeführten kleinen Gedichts von Hérédia zu diesem dünnen, kleinen, leichten, zierlichen Gegenstand — einer Heuschrecke — ganz gut zu passen.

---

*) Vergl. z. B. A. Grabow, *Die Musik in der deutschen Sprache.* W. Lutoslawski, *Über das phonetische Element in der Poesie (Ztschr. f. Völkerpsychologie* 17, 215 f., 1887, ib., 15, 307 f., 16, 126 f., 17. 184 f. L. Jacoby, *Über die Nachahmung von Naturstimmen in der deutschen Poesie. (Vorträge für das deutsche Volk* 1880, II, 343 f). Pott, *W. von Humboldt und die Sprachwissenschaft*, CCLIII u. CCLXXXIX, Berlin 1876; derselbe, in ob. Ztschr. 3, 338 f.

**) Vgl. *Rev. des L. R.* 1901, p. 102—124.

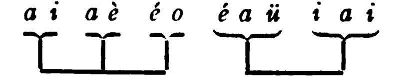
Was die Konsonanten betrifft (245 f.), so wissen wir ja aus der mehr oder weniger systematisch so oft beliebten Alliteration u. dgl., dass man eine gewisse Wirkung von ihnen fühlte. Der Verfasser glaubt noch genauer unterscheiden zu können (268), indem er einigen Verbindungen die Fähigkeit zuschreibt, Traurigkeit und Schmerz (natürlich in Übereinstimmung mit dem Sinn der Worte) zu malen. Die angenehmen und unangenehmen Hiate werden (284) lautphysiologisch bestimmt. Bei der Benutzung des Reims (die von der üblichen abweichende Theorie von männlichen und weiblichen Reimen 301 f.) ist von Wirkung der Wechsel der beiden eben genannten Arten und die Vokalverschiedenheit (*non assonance*) der aufeinanderfolgenden.

Bei der Beurteilung des eigentlichen Wohlklangs (*harmonie*) muss man sich gegenwärtig halten, dass das französische Ohr für die Auffassung französischer Verse massgebend, aber auch doch wohl anders organisiert ist, als in der Regel das fremde. Zudem gesteht der Verfasser, dass es nicht so leicht sei, die Harmonie herauszufinden, weshalb er ein Rezept dafür verschreibt (332 A.). Endlich sei die Abteilung der Silben, die z. B. zu einer Tetrade gehören, nicht überall durchaus sicher (348 f.). So wird es entschuldbar sein, wenn die Musterverse (p. 322) nicht auf jeden den gleichen Effekt üben. So z. B.

voici la verte 'Ecosse et la brune Italie (Musset); und:
Boaz ne savait point qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle.

Der eigentliche Grund des Wohlklanges könne nur in den Vokalen liegen und zwar darin, dass sie in einer gewissen Ordnung aufeinander folgen. Die Harmonie ergibt sich aus der Korrespondenz der Vokale, die zu 2 oder 3 gruppiert sind (327, 389). Diese Gruppen werden durch das Ohr unterschieden; dieses wird unterstützt durch die hauptsächlichsten Teilungen des Verses, die Cäsuren oder Einschnitte, und durch die Betonungen, welche der Sinn der Worte an sich erfordert (*accents toniques*, 328, 399, 401). Die wohlklingendsten Verse sind die, in denen die Gruppierung der Vokale zusammenfällt mit der Gruppierung der Silben, die durch den Rhythmus bestimmt wird. Als Beispiel einer solchen Gruppierung diene der Vers von Musset

voici la verte 'Ecosse et la brune Italie



Der Verfasser unterscheidet im Gebrauch der Verse Vokal-Dyaden, Triaden, Tetraden, Hexaden; verschiedene Arten können sich im selben Verse finden — über ihre Gruppierung bleiben jedoch zuweilen Zweifel bestehen (348, 350).

Der Verfasser unterstützt sein Gesetz durch Musterung einiger Dichter: Racine, Hugo, Musset, Leconte de Lisle, Boileau, Lamartine (für den er keine Voreingenommenheit zeigt). Da ergibt sich allerdings das Merkwürdige, dass bei Racine und Hugo auf je hundert Verse 42 besonders wohllautende kommen, dass dann die andern in der obigen Reihenfolge sich anschliessen. Nachdem die 12-silbigen Verse untersucht sind, werden noch die von weniger als 12 Silben betrachtet (376 f.).

Seine umfangreiche und eingehende Musterung gibt schliesslich dem Verfasser die Mittel, über die mutmassliche und notwendige Gestaltung des ferneren französischen Verses überzeugende Ansichten auszusprechen (405 f., 423). Während eine eigentliche Würdigung des Buches den Romanisten vorbehalten bleiben muss, haben andere Leser mit allgemein literarischem Interesse sich die zu weiteren Betrachtungen führende Frage vorzulegen, ob sich analoge Vokalgruppierungen auch sonst in der Poesie finden und wie sie wirken, oder ob die Sprachen auch darin ihren eignen Weg gehn, dass sie nach ihrer Geschichte und der rhythmischen Form ihrer Poesie für den Wohlklang verschieden sorgen. Ich glaube, die Franzosen hören anders als wir, sowohl den Ton ihrer eigenen Verse, als den anderer, z. B. lateinischer. Davon abgesehn bewirkt die blosse Sprachform einen Unterschied. Der Verfasser findet z. B. in *tragique* das i so charakteristisch. Da wir tragisch betonen, so fühlen wir denselben Begriff anders: bei uns kann es gefühlsmässig mit Trauer oder mit Klage verwandt sein. Diese Einzelheit bestätigt, scheint mir, dass schliesslich nur das französische oder sehr gut geschulte französische Ohr allen jenen mannigfaltigen Unterschieden des Klanges und Wohllauts französischer Verse folgen kann.

Berlin. K. Bruchmann.

Druckfehlerverzeichnis zu Band XV.

In dem Aufsatz über *Juan de Luna* von Ed. Böhmer ist zu berichtigen:

S. 423 Anm. Z. 2 lies Llorente.

S. 426 Z. 13 v. o. setze man statt er.

S. 428 Anm. 3 Z. 2 fehlt idiotismos hinter castizos.

In der Bruchmannschen Besprechung der *Geschichte der byzantinischen u[nd] neugriechischen Literatur* S. 468 ff. ist der Name des Verfassers irrtümlich Dietrich statt Dieterich angegeben.

Abhandlungen.

Ossian in der italienischen Litteratur bis etwa 1832, vorwiegend bei Monti.

Von

Karl Weitnauer.

EINLEITUNG.

Die litterarischen Zustände Italiens beim Erscheinen Ossian's (1763). Italiener in England.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts befand sich Italien in einer Periode des materiellen und geistigen Aufschwungs. Der Friedensschluss von Aachen, welcher den österreichischen Erbfolgekrieg beendete, leitete eine lange Zeit politischer Ruhe ein. Die spanische Fremdherrschaft mit ihrem Priesterdrucke war vorüber, und die neuen Herrscherfamilien legten der Entfaltung der einheimischen Kunst und Litteratur kein Hindernis in den Weg. Gleichzeitig wurden die Italiener auf die anderen zivilisierten Völker aufmerksam, mit deren geistiger Kultur die ihrige nicht Schritt gehalten hatte. Der Geist der Aufklärung, der aus den Nachbarländern zu ihnen herüberwehte, brach sich auch in Italien allmählich auf allen Gebieten Bahn.

So begann damals für die italienische Litteratur eine Zeit des Aufschwungs. Wahrheit und Natürlichkeit kommen in den Komödien Goldoni's, zuerst in seinem *Bugiardo* (1748), zur Geltung. Die Tragödie wird durch Alfieri reformiert und lässt moderne Gedanken über Rechte und Pflichten der Bürger auf der Bühne aussprechen. Die satirische Dichtung nimmt die Auswüchse der Gesellschaft aufs Korn; Gasparo Gozzi in seinen *Sermoni* (1750—55) und Parini im *Giorno* (1760) verspotten

die Adeligen. Die lehrhafte Dichtung wendet sich an das Volk, namentlich in Fabeln. In der Lyrik herrschen neben einander die konservative Dichtergruppe der Arkadia mit ihren Tändeleien und Geistreicheleien in Form von Sonetten, Madrigalen, Oden, Canzonetten, und die klassische Schule, welche die Lyrik durch Nachahmung der Alten erneuern will. Die Vertreter der Arkadia sind Rolli († 1765), Metastasio († 1782), Frugoni († 1768); das Haupt der Klassizisten ist Savioli († 1765), dessen *Amori* (1763—65) ungemein beliebt wurden. Bald fangen aber Männer dieser Schule an, sich für die modernen fremden Litteraturen zu interessieren und ausländische Stoffe sowie die Begebenheiten ihrer eigenen Zeit in ihren Dichtungen zu verwerten. Vincenzo Monti (1754—1828) ist der Hauptvertreter dieser Richtung, welcher ausserdem noch Ugo Foscolo (1778 — 1827) und Ippolito Pindemonte (1753—1828) angehören. Alle drei sind schon „Vorromantiker". Als grösseres episches Werk entstanden um die Mitte des Jahrhunderts in Anlehnung an die *Göttliche Komödie* die zwölf *Visioni* Varano's. Durch sie wurden die Italiener zu ernster und männlicher Dichtung und zugleich zum Studium Dante's angeregt.

In der Prosa zeigt sich der Geist der Kritik am deutlichsten in den Werken Baretti's (1719—1789), die infolge ihres Kampfes gegen veraltete Anschauungen in der Litteratur eine geistige Revolution hervorriefen. Im Jahre 1763 begann seine kritische Halbmonatsschrift, die *Frusta letteraria,* zu erscheinen. Ihr war zwei Jahre vorher eine andere periodische Veröffentlichung vorausgegangen, welche die Sitten und die Kunst zu reformieren suchte, nämlich Gozzi's *Osservatore,* in der Art von Addison's *Spectator.*

So pulsierte in der ganzen italienischen Litteratur neues kräftiges Leben. Aus dem göttlichen Werke Dante's floss es ihr aufs neue zu, daneben schöpfte sie aber auch aus dem geistigen Born der fremden Nationen. Nie zuvor hatten die Italiener so eifrig auf die Stimmen des Auslands gelauscht. Gerade England aber war es, das ihnen wegen seiner freiheitlichen Einrichtungen und seiner hochentwickelten Litteratur als ein beneidenswertes Land erschien.

Daher zog es gar manchen zum nördlichen Inselreiche. Dort lebten einige Zeit mehrere hervorragende italienische Schriftsteller: der Geschichtsschreiber Bianchini, der Verfasser des *Newtonianismo* Algarotti, der Begründer der historischen Kritik in Italien Martinelli, und der Verfasser der *Merope* Scipione Maffei. Von anderen Italienern, die ihren Landsleuten Kunde von englischem Wesen und englischer Litteratur brachten, ist besonders zu nennen der Tragiker Conti (1677—1749), der

ihnen die Kenntnis Shakespeare's vermittelte, ausserdem Rolli (1687—1765), der Hofdichter und Lehrer des Italienischen bei der englischen Königsfamilie war, und der schon erwähnte Giuseppe Baretti. Diesem wurde die Metropole an der Themse mehr als eine blosse Arbeitsstätte. Dort, wo er 1760 sein *Dizionario inglese-italiano* geschrieben hatte, fand er eine Zufluchtsstätte, als er wegen seiner *Frusta letteraria* vor der venezianischen Inquisition fliehen musste.

Durch so bedeutende Männer war England auf der italienischen Halbinsel bekannt geworden. Die englische Litteratur fand in Übersetzungen allmählich Eingang, und die Beschäftigung mit den Originalwerken wurde durch das vortreffliche Wörterbuch Baretti's bedeutend erleichtert.

In diese Zeit neugieriger Umschau bei den Italienern fällt das Erscheinen Ossian's. In allen anderen Ländern jubelten die Gebildeten dem neu entdeckten Barden zu. Er bot ja alles, was man begehrte: Ursprünglichkeit, Natürlichkeit, Altertümlichkeit. Seine melancholische Grundstimmung passte zu der Sentimentalität der damaligen europäischen Gesellschaft, welche die rührenden Romane eines Richardson verschlang. Sollte er da den Italienern nicht gefallen, in denen die Erinnerung an die einstige Grösse ihres Volkes schmerzliche Gedanken erweckte, die also zum Sentimentalen hinneigten? Zeigte man ihnen auch nicht wie unseren Voreltern die wilden, kalten Gegenden des Nordens als die Heimat ihrer kraftvollen Ahnen [1]), so konnte er doch auch ihnen willkommen sein [2]) um so mehr als die Nachahmung der Engländer in Mode gekommen und die englische Litteratur von den einflussreichsten Kritikern gepriesen worden war. Zur Einführung des gefeierten Barden bedurfte es nur des richtigen Mannes, und diesem war dafür hoher Ruhm sicher.

Kapitel I.

Aufnahme des Macpherson'schen Ossian in Italien. Cesarotti und seine Übersetzung.

§ 1. Die Aufnahme.

Es fehlt bis jetzt eine eingehende Schilderung der Aufnahme, welche

1) Dies geschah zu Klopstock's Zeit. Vgl. Klopstock's *Werke* (*Deutsche Nationallit.*, 48. Bd.) S. II.

2) Camerini meint in den *Profili Letterari*, S. 505 f., Ossian habe den Italienern nicht allzu fremdartig erscheinen müssen, denn Nebel und Wolken gebe es auch im Süden. Indessen ist dazu die Szenerie bei Ossian doch viel zu wild und düster.

Ossian in der italienischen Litteratur gefunden hat. Die folgenden Ausführungen mögen diese Lücke ausfüllen.

Keineswegs gross wird die Zahl der gebildeten Italiener gewesen sein, deren englische Sprachkenntnisse ausreichten, um den Ossian Macpherson's im Original zu lesen. Es ist daher nicht zu verwundern, dass wir hinsichtlich des Eindrucks, den das Werk auf die Italiener machte, auf spärliche Nachrichten angewiesen sind. Nur zwei Urteile über ihn aus jener Zeit sind uns bekannt geworden und diese beiden stehen noch dazu in direktem Widerspruch miteinander. Das eine, vom 4. August 1762 datiert, lautet geradezu feindselig. Es findet sich in einem Briefe Patriarchi's an den Abate und Dichter Giuseppe Gennari aus Padua. Hier wird Ossian ein „ganz unwürdiges Buch“ genannt, „dem man nur wünschen könne, dass es von keinem Menschen beachtet werde.“[1])

Ganz anders, voller Bewunderung, spricht sich über ihn ein junger Paduaner aus, der folgendes an Macpherson schrieb: «*Votre Ossian m'a tout-à-fait enthousiasmé. Morven*[2]) *est devenu mon Parnasse, et Lora*[3]) *mon Hippocrène. Je rêve toujours à vos Héros; je m'entretiens avec ces admirables enfants du chant; je me promène avec eux de coteau en coteau, et vos rochers couverts de chênes touffus et de brouillards, votre ciel orageux, vos prairies qui ne sont parées que de chardons, tout ce spectacle grand et morne a plus de charme à mes yeux que l'isle de Calypso et les jardins d'Alcinous.*»

So hat ihn in erster Linie die ossianische Szenerie fasciniert, aber auch Ossian's Stil gefällt ihm besser als der Homerische. Er fährt fort: «*L'Écosse nous a montré un Homère, qui ne sommeille ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier, ni traînant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié.*»

Doch, sagt er weiter, er wolle ihn nicht loben, denn er gedenke, ihn in italienischen *vers blancs* zu übertragen. Man streite in Italien über die Echtheit der Gedichte; „Visier herab!“ ruft er ihm zum Schlusse zu; „als was soll ich Sie bewundern, als grossen Übersetzer oder als ein Dichtergenie?“ Die Unterschrift lautet: «*Votre confrère en Ossian*».[4]) Der be-

---

1) *Raccolta* etc. S. 23 f.: „*Spero che quell' indegnissimo libro, ancorchè pieno di malizia e d'artifizio, e, se volete, di spirito, avrà il fine di non esser curato, come quelli degli altri innovatori suoi pari*“.

2) Die Heimat Ossian's und Fingal's. Vgl. Macpherson, *The Poems of Ossian*, S. 237 (Fussnote).

3) Ein Landstrich in Morven. Vgl. Macpherson, l. c., S. 299: *Streamy Lora*.

4) British Museum, Addit. MSS. 22899, zitiert nach: Cesarotti, *Epistolario* ed. di Firenze, tomo I, 8 ff.

geisterte Jüngling, der diese Zeilen schrieb, hiess Melchiorre Cesarotti. Da er die Seele der Ossianbewegung in Italien werden sollte, verlohnt es sich wohl der Mühe, seine nähere Bekanntschaft zu machen.

§ 2. Cesarotti.

Er lebte seit 1760 als Erzieher in dem Patrizierhause Grimani zu Venedig. Am 15. Mai 1730 als Sohn vornehmer, aber unvermöglicher Eltern zu Padua geboren, hatte er am Seminar seiner Vaterstadt studiert, war Priester geworden, hatte aber mehr Geschmack an litterarischen Arbeiten als an der Theologie gefunden. Sehr jung war er Professor der Rhetorik an dem genannten Seminar geworden und hatte Übersetzungen aus Aeschylos und Voltaire veröffentlicht. In der Lagunenstadt machte er wertvolle Bekanntschaften, so z. B. die eines Engländers Charles Sackville. Der Verkehr mit diesem sollte für ihn von ganz besonderer Bedeutung werden, denn von Sackville bekam er die Anregung zu seiner Ossianübersetzung. Cesarotti wartete die Antwort Macpherson's auf seinen Brief nicht ab, sondern begann alsbald mit der Übertragung. Da er des Englischen unkundig war, so wurde er anfangs von dem Engländer unterstützt, später, als er sich in jene Sprache eingearbeitet hatte, übersetzte er allein.[1]) Die gemeinsame Arbeit fällt ins Jahr 1762 In sechs Monaten übertrugen sie die ossianischen Gesänge, so weit sie bis dahin von Macpherson herausgegeben waren.[2])

---

1) Vgl. die Vorrede zur 2. Ausgabe von Padua (1772): *„S'io potei far qualche piacere agli amatori della poesia, presentando loro le opere di Ossian tradotte nella nostra lingua, protesto dinanzi al pubblico con una dolce compiacenza, di doverlo principalmente al signor Carlo Sackville, gentiluomo inglese, a cui da molto tempo sono stretto coi vincoli della più cara amicizia. Questo giovine signore intendentissimo della lingua italiana, e di ottimo gusto nella poesia, come in tutte le buone arti, abitando allora in Venezia, non solo mi diede le prime notizie di questo straordinario poeta, e me ne fece gustar qualche saggio, ma m'inanimò gagliardamente a intraprender questa fatica tuttochè allora io non fossi atto ad eseguirla da me, avendo appena qualche tintura della lingua inglese. Scortato della sua perpetua assistenza per l'intelligenza letterale del testo, giunsi a metter in verso la prima parte di queste poesie; e mi resi poi atto a compier da me solo il restante dell opera, quando comparvero gli altri componimenti di Ossian“*. (Cesarotti, *Poesie* I, 7 ff.).

2) Vgl. Cesarotti, *Poesie* I, XX. Die *Fragments* waren 1760 erschienen, *Fingal* mit einigen anderen Gedichten im Dezember 1761. Betreffs genauer Titel dieser Werke s. „Benützte Litteratur“ am Schluss dieser Abhandlung. Auf dem Titelblatt des *Fingal* steht 1762, worüber Saunders, *Life* etc., S. 161 zu vergleichen ist.

Mit neuem Eifer wird sich Cesarotti auf das Werk verlegt haben, als er von Macpherson eine schmeichelhafte Antwort auf seinen Brief bekam, in welcher der Schotte erklärte, er zweifle nicht an dem Erfolg des Unternehmens, da er von der Übersetzungskunst Cesarotti's überzeugt sei.[1] Die heikle Frage hinsichtlich der Echtheit der Gedichte beantwortete Macpherson aber auf einem Umwege, indem er Cesarotti auf eine Dissertation über die alten Schotten vertröstete,[2] welche er in der neuen Ausgabe ossianischer Gedichte finden werde.[3] Diese Abhandlung werde Cesarotti alle Zweifel an der Echtheit benehmen. Wenn sie noch nicht genüge, so sei er zu weiteren Aufklärungen bereit. Er habe Auftrag erteilt, dass Sackville und Cesarotti je ein Exemplar der neuen Ausgabe übersendet werde. Als Sackville im August 1763 die neu veröffentlichten ossianischen Gedichte bekommen hatte,[4] scheinen sich die beiden Freunde sofort wieder an die Arbeit gemacht zu haben, denn noch im gleichen Jahre erschien der italienische Ossian.

Cesarotti wurde durch seine Ossianübersetzung schnell berühmt. Der Herzog von Parma wollte ihn an seine Universität berufen, an welcher er die bedeutendsten Gelehrten Italiens und des Auslandes versammelte, Cesarotti schlug aber die Einladung aus. Er folgte dagegen einem Rufe in die Heimat Padua zur Übernahme der Professur für griechische und hebräische Litteratur. Hier vollendete er die Ossianübersetzung und gab 1772 das ganze Werk (in 4 Bänden) heraus. Es war zuvor von dem Irländer Dominick Trant noch einmal durchgesehen worden, der sich sehr schmeichelhaft darüber äusserte.[5] Von nun an bis zu seinem Tode (3. Nov. 1808) ward Cesarotti eine ungestörte Ruhmeslaufbahn zu teil.

---

1) *„L'eleganza del sentimento e la cognizione della critica che l'Abate dimostra, mi persuadono abbastanza ch'egli renderà ampia giustizia ai poemi d'Ossian nella traduzione ch'egli intende di farne“.* (Cesarotti, *Epistolario,* ed. di Pisa, tomo I, 313 f.). Dieser Brief ging ebenso wie der Cesarotti's an Macpherson durch Sackville's Hände.

2) Macpherson, l. c. S. 6 ff.

3) Gemeint ist *Temora* etc. London. 1763.

4) Den Empfang derselben und seine Absicht, so bald als möglich mit der Übersetzung zu beginnen, teilt Sackville dem Freunde am 30. August 1763 mit. Vergl. Cesarotti, *Epistolario,* ed. di Firenze, tomo I, 15.

5) Cesarotti, *Poesie di Ossian,* I, 9: *„La parte già data al pubblico, e molti poemi della seconda furono ultimamente riveduti da capo a fondo, e confrontati col testo inglese dal signor Domenico Trant, gentiluomo d'Irlanda, fregiato ugualmente della soda e della polita letteratura, e di candidissimi costumi; il quale, a riserva di alcuni pochi luoghi, onorò la mia opera della sua lusinghiera ed autorevole approvazione.“*

Von seinen späteren Werken wollen wir nur eine Übersetzung des Demosthenes, sowie der Ilias erwähnen, ausserdem den *Saggio sulla filosofia delle lingue* und das Napoleon verherrlichende Epos *Pronea.* Als Dichter und namentlich auch als Kritiker berühmt, von seinen Mitbürgern hochgeehrt, konnte er im Alter von sich selbst sagen, dass nur wenige Gelehrte glücklicher gewesen seien als er.[1]) Die bedeutendsten Personen seiner Zeit kamen eigens nach Padua, um ihn kennen zu lernen, Monti[2]), Alfieri[3]) und Madame de Staël[4]). Pindemonte hielt sich alljährlich mindestens zweimal einige Tage in Padua auf, hauptsächlich Cesarotti's wegen.[5]) Trotz des hohen Ansehens, das er genoss, blieb Cesarotti bescheiden. Seine Liebenswürdigkeit im Umgange wird uns von Alfieri[6]) und anderen bezeugt. Pieri wird nicht müde, seine Güte, sein „*cuore angelico*" zu preisen.[7]) So ist es nicht zu verwundern, dass Cesarotti leicht die Herzen seiner Schüler für sich gewann und dass ein Kreis begeisterter Jünger sich rasch um ihn versammelte. „*Padre Ossian*" nannte er sich selbst[8]) und seine Lieblingsschüler scheinen sich wie eine Familie um den ehelosen Priester geschart zu haben. Seinen „*figlio primogenito*" nannte er Pietro Antonio Bondioli, den späteren Mediziner (1765—1808), der wenige Wochen vor seinem „*padre*" starb, und den Cesarotti so liebte, dass man ihm den Tod seines Lieblings verheimlichte, um den schwerkranken Mann zu schonen.[9]) Andere „Söhne" waren der genannte Pieri und kein geringerer als Ugo Foscolo[10]); Giuseppe Barbieri, sein „*figlio ultimogenito*",[11]) empfing von ihm den Namen „Oscar", nach Ossian's Lieblingssohn.[12]) Dass Cesarotti auch viel umschmeichelt wurde, ersehen wir deutlich aus Pieri's Erinnerungen. Pieri beschönigt nicht die Aufdringlichkeit, mit welcher er selbst sich dem berühmten Gelehrten näherte, erwähnt vielmehr mit Stolz den Kultus, den er und seine Studiengenossen mit ihm

1) Vgl. Pieri, *Vita* I, 170.
2) Ibd. I, 177.
3) Vgl. Alfieri, *Vita* I, 109 und II, 100.
4) Vgl. Pieri, l. c. I, 111.
5) Vgl. Pieri, l. c. I., 110.
6) Vgl. Alfieri, l. c. II, 100.
7) z. B. l. c. I, 266: „*Che cuore angelico! Che umanità! Che indulgenza!*"
8) Vgl. unten S. 272, Anm. 1. Auch „*Padre Meronte*" hiess er als Mitglied der Akademie in Rom. Vgl. Pieri, l. c. I., 140.
9) Vgl. Pieri, l. c. I, 181.
10) Vgl. Foscolo, *Opere* etc. VI, 69 f.
11) Pieri, l. c. I, 102.
12) Vgl. Macpherson, *The Poems of Ossian, S. 249: „Oscar, ... my best my gratest son!"*

trieben.[1]) Cesarotti's Briefwechsel erweckt die Vermutung, dass jeder Ossianverehrer seiner Sympathie sicher sein konnte.[2])

Um das Bild des hochangesehenen Ossianübersetzers zu vervollständigen, sei noch auf die Verehrung hingewiesen, mit welcher die weltlichen Machthaber seiner Zeit ihn behandelten. Von Napoleon selbst wurde er mit grosser Auszeichnung empfangen, als er als Abgesandter seiner Vaterstadt zum Kaiser nach Mailand gereist war, um ihn zu versöhnen. Er wurde zur Tafel gezogen und musste zwischen dem Kaiser und dem Vizekönig von Italien Platz nehmen, „welche an jenem Tage ihr Szepter vor der Hoheit der Gelehrsamkeit neigten".[3]) Der Kaiser plauderte mit Cesarotti über Litteratur und *„s'arrestò sulla lode di Ossian"*.[4]) Chateaubriand erzählt von Napoleon, dass er in seinen letzten Tagen auf Sanct-Helena, in sein Zimmer eingeschlossen, Ossian las und zwar in der italienischen Übersetzung Cesarotti's.[5])

§ 3. Die Übersetzung.

1. Ihr Charakter im allgemeinen.

Macpherson's Ossian verdankt seinen Ruhm hauptsächlich dem Umstand, dass er den Zeitgenossen etwas ganz Neues bot. Das nordische Düster, das über seine Poesie ausgebreitet ist, die zahlreichen Bilder aus den unwirtlichen kaledonischen Gegenden, die Menge gefühlvoller Gedanken, häufige und eigenartige Geistererscheinungen, dazu eine packende Darstellung — all das rief Staunen und Bewunderung hervor. Mächtigen Eindruck machte auch das Metrum der Gedichte, die *„measured prose"*, die an Stellen höherer Erregung und Empfindung die gewöhnliche Prosa unterbricht. Es war für Cesarotti weder leicht, solch fremdartigen Stoff wirkungsvoll in italienischer Sprache wiederzugeben, noch das richtige Versmass für seine Übersetzung zu finden. Er betont dies mehrmals.[6]) Am geeignetsten schien ihm eine Übertragung in *„versi sciolti"*, reimlosen

1) *Pieri*, l. c. I, 34 f.

2) Vgl. das nächste Kapitel, z. B. S. 268.

3) Pieri, l. c. I, 168 f.

4) Vgl. Benzoni, *Una lettera* etc., S. 341.

5) *Mémoires d'Outre-Tombe* IV, 74 f.

6) Z. B. *Poesie* etc. I, 322: *„Certo è che nella poesia italiana io non aveva alcun esempio preciso dello stile e del numero che conveniasi alla traduzione d'un poeta così lontano dalle nostre maniere; e che mi convenne tentar una strada in gran parte nuova"* . . .

elfsilbigen Versen.[1]) Indem er diese wählte, konnte er, von den Fesseln des Reimes frei, einerseits leichter die Treue der Übersetzung wahren, anderseits auch den Stil Ossian's, seine kurzen schlichten Sätze nachahmen. Er selbst sagt, er habe mehr daraufhin gearbeitet, dem Geiste als dem Buchstaben treu zu bleiben und habe gewünscht, halb die Rolle des Übersetzers, halb die des Dichters zu spielen.[2]) Vor allem habe er sich bemüht, die eigenartigen Schönheiten des Originals auch in der Übertragung zur Geltung zu bringen. Lieber habe er etwas hinzugefügt oder vom Original abweichend dargestellt, als dass er es ausgelassen habe. Wenn er sich aber einmal eine Zutat oder Änderung erlaubt habe, so sei es sein Grundsatz gewesen, jeden Gedanken und Ausdruck zu vermeiden, der nicht der Denk- und Ausdrucksweise des Originals entsprochen hätte.[3]) An etlichen einfachen Beispielen sei uns gestattet, zu zeigen, wie er dabei zu Werke ging.

Im 2. Vers seiner Übersetzung der *Temora* lesen wir von grünen Hügeln, während Macpherson an der entsprechenden Stelle die Farbe nicht angibt.[4] Cesarotti hielt den Zusatz *verdi* für erlaubt, da Macpherson gleich in der nächsten Zeile von grünen Hügeln spricht.[5])

Manchem Leser wird das Epitheton *tenebrosi* auffallen, das Cesarotti seinen Heerführern gibt, obwohl es an der Stelle des Originals fehlt.[6]) Der Ossiankenner weiss, dass der Italiener hier ein echt ossianisches Beiwort gebraucht, das übrigens kurz vorher bei der Schilderung Morlath's vorkommt.[7]) Den Recken Cairba nennt Cesarotti — übrigens mit einem Missverständnis — *„al carro nato"*, da er denselben Helden an anderer Stelle bei Macpherson als *car-borne* erwähnt fand.[8])

Auch Vergleiche sind in der Übersetzung hinzugefügt. So ist

1) Aber auch gereimte Partien sind eingestreut, wie Cesarotti überhaupt an metrischer Abwechslung sehr reich ist. Vgl. die Einleitung zu *Comala*, in: *Poesie* I, 320.

2) Ibd. I, 10.

3) Ibd. I. 320 ff.

4) Cesarotti, l. c., v. 2: . . . *i verdi colli*
Riveste il Sole.
Macpherson, S. 305: *The mountains are covered with day.*

5) Ibd.: *Two green hills* . . .

6) *Temora*, v. 47: *Questi e mill' altri tenebrosi duci.*
Macpherson, S. 305: *These, and a thousand other chiefs.*

7) Ibd.: *Morlath stood with darkened face.*

8) Cesarotti, ibd. v. 48: *Cerchio feano a Cairba al carro nato.* Macpherson S. 305, sagt hier einfach: *These . . . surrounded the king of Erin*, dagegen S. 308: *car-borne Cairbar.* Cesarotti verwechselt natürlich *car-borne*, „auf dem Streitwagen dahingetragen", mit *car-born* *„al carro nato"*.

bei ihm Oscar *„bello come i primi raggi del Sole“*[1]). Macpherson hat den Vergleich zwar nicht hier, aber sonst angewendet, z. B. sagt er, Fingal's Gesicht sei *„like the plain of the sun, when it is bright“*.[2])

Das längste Einschiebsel, das sich Cesarotti, so viel ich sehen kann, gestattet hat, findet sich ibd. v. 75—85. Bei der Aufzählung von Fingal's Helden stossen wir hier auf die Namen Fergusto und Usnorre, die bei Macpherson fehlen. Fergus ist wie Ossian und Fillan ein Sohn Fingal's. Cesarotti nahm an, dass unter dem gleich nach Fillan genannten jugendlichen Kämpen dieser dritte Fingalsohn gemeint sei. Die tragische Figur des alten Usnor hat Cesarotti aus dem Gedichte *Dartula* herübergenommen, das bei ihm der *Temora* unmittelbar vorhergeht. In jenem Gedichte ist der Tod der drei Söhne Usnor's erzählt, welche von demselben Cairba erschlagen worden sind, gegen den in *Temora* Fingal zu Felde zieht. Dass der Greis sich dem Kriegszug anschloss, um Rache an Cairba zu nehmen, gibt Cesarotti selbst an und erklärt somit sein kühnes Einschiebsel.[3]) Die Einzelheiten sind ganz der Macpherson'schen Darstellungsweise angepasst. Usnor's Schild ist schwarz[4]) wie der Fingal's[5]); „König der Lanzen“ wird er genannt[6]) nach Macpherson's *„king of swords“*.[7])

Den einfachsten Fall einer Veränderung von der Art wie Cesarotti sie sich erlaubte, haben wir vor uns, wenn er, statt die Worte *king of Erin* zu übersetzen, den Namen des Königs, Cairba, einsetzt,[8]) wie der Fürst auch bei Macpherson sonst heisst.[9])

Die Verwendung eines anderen Bildes bemerken wir einige Verse weiter: Fingal's Lanze ist ein *vapor di morte*.[10]) Macpherson vergleicht sie mit dem todbringenden Meteor,[11]) indessen an anderer Stelle kommt auch bei ihm der verderbenschwangere Dunst vor.[12]) Krieger sind bei Cesarotti statt mit Gewittern und Stürmen mit Wetterwolken ver-

---

1) Ibd. v. 88/89.
2) l. c., S. 315.
3) Ibd. v. 82—85.
4) v. 77.
5) Macpherson S. 375: *like the darkened moon.*
6) v. 81.
7) S. 259.
8) Ibd. v. 48.
9) S. oben, S. 259, Anm. 8.
10) v. 61.
11) S. 305/306: *a meteor of death.*
12) S. 315: *a vapour that hovers round the marshy lake . . . it sends forth the dart of death.*

glichen,[1]) derselbe Vergleich erscheint jedoch bei Macpherson auch bald darauf.[2])

Weitere Beispiele für solche Zusätze und Veränderungen anzuführen sei uns erlassen, da sich deren fast auf jeder Seite bei Cesarotti finden. Überall machen wir die Wahrnehmung, dass er seinen Grundsatz, dem Geiste des Originals so viel als möglich treu zu bleiben, befolgt hat.

Weniger konsequent führte er seinen anderen Grundsatz durch, die Schönheiten, die er im Original entdeckte, auch in der Übertragung zur Geltung zu bringen. Als besonderen *colpo dell'arte* bewunderte er Macpherson's Manier, bei der Aneinanderreihung der Sätze die logische Verknüpfung derselben zu vermeiden, so dass der Leser manchmal erst beim wiederholten Lesen zum vollen Verständnis gelangt.[3]) Auf dieses rhetorische Mittel hat Cesarotti häufig verzichtet, indem er erklärende Bindewörter u. dgl. einsetzte. Weniger wird ihn dazu die Notwendigkeit, den Reim zu füllen, veranlasst haben, als die Absicht, dem Leser das Verständnis des Textes zu erleichtern.

Einige Beispiele: Im Originale[4]) sagt Moran, der mehrere Schiffe an der Küste erblickt, es sei die Flotte der Feinde. „Es ist unser Bundesgenosse Fingal, der König der Einöden", erwidert Cuthullin. „Ich sehe ihren Anführer", versetzt darauf Moran, „er ist gross wie ein glänzender Fels." Man könnte meinen, Moran spräche hier von Fingal, auch die folgenden Worte lassen kaum erkennen, dass er einen anderen, nämlich Svaran, den Anführer der Feinde, an der Küste gesehen zu haben glaubt. Es wäre viel deutlicher gewesen, wenn Macpherson ihn hätte sagen lassen: „Nicht doch, es ist, wie ich sagte, Svaran, der Anführer unserer Feinde." Cesarotti hat hier wenigstens: *No, no* hinzugefügt und es dadurch unzweifelhaft gemacht, wer gemeint ist.[5])

In der ergreifenden Episode von Morna[6]) hat Duchômar seinen Nebenbuhler Cathba getötet. Er teilt dessen Tod dem von ihnen beiden geliebten Mädchen mit. Die liebliche Morna soll sich ihm ergeben. Doch der von ihr geliebte Mann war der tote Cathba gewesen. Sie bittet Duchômar um seinen noch vom Blute des Geliebten geröteten Dolch. Nur

1) v. 125—127.

2) S. 307: *Cairbar . . . like the cloud of a shower.*

3) Ibd. S. 172: „Er lässt den Blitz los, betäubt, blendet und lässt den Leser in einer Dunkelheit zurück, die das Entsetzen aufs äusserste steigert."

4) S. 216.

5) Fingal, c. I, v. 16.

6) Macpherson, S. 219.

heisst es: *„He gave the sword to her tears. She pierced his manly breast! He fell . . .“* Eine ganze Reihe von Gedanken ist hier ausgelassen, nämlich dass es nur eine List Morna's war, Duchômar um den Dolch zu bitten, dass der verliebte Duchômar die Rache des Mädchens nicht voraussah, dass es ein blitzschneller Stich gewesen sein muss. . . . Cesarotti gab Macpherson's lakonische Darstellung auf, indem er wenigstens das Wort *repente* einfügte.[1]) — Duchômar ist nach dem Gesagten von Morna's Hand tötlich getroffen. Er bittet nun seine Mörderin, ihm den kalten Dolch aus der Brust zu ziehen. *„She drew the sword from his breast. He pierced her white side!“*[2]) Cesarotti bemerkt zu dieser Stelle, dass er sie unverständlich finde. In der Tat bleibt es unklar, wie die Waffe in die Hand des Mannes gekommen ist. Cesarotti will uns daher durch Einschaltung von *di furto* sagen, dass Duchômar der Jungfrau den Dolch unversehens entrissen hat.[3])

Wenn Cesarotti auf diese Weise zwischen dem spezifisch ossianischen und dem traditionellen Stil eine Art Mittelstellung einzunehmen sucht, so zeigt er sich als ein kluger, vorsichtiger Mann. Er gab seinen Landsleuten ein Bild von den abrupten Sätzen des Originals, ohne deswegen unverständlich zu werden. Vielleicht verdankt er gerade dieser weisen Beschränkung das Lob, dass seine Übersetzung das Original übertreffe, ein Lob, welches ihm von hervorragenden Zeitgenossen gespendet worden ist.[4])

2. Der Vers.

Bisher hatte als Hauptvorzug des *verso sciolto* der majestätische Fluss, der ruhige wohlklingende Rhythmus gegolten. Einen solchen Vers konnte aber Cesarotti bei der Übersetzung des an Abwechslungen und an Überraschungen reichen Ossian nicht durchweg gebrauchen; den vollen schweren Fluss musste er zuweilen unterbrechen. Er bedurfte einer neuen Art des *verso sciolto,* die er sich selbst schuf und der er, in Nachahmung von Ossian's Stil, eine gewisse Urwüchsigkeit und Rauheit verlieh.[5]) Verschiedene Mittel müssen ihm hierzu dienen:

---

1) Ibd. v. 263: . . . . *quella repente*
Passogli il petto.

2) S. 220.

3) Ibd. v. 269.

4) Vgl. Settembrini, *Lezioni* etc. S. 203 und unten, S. 268.

5) Vgl. *Poesie* I, XXII; *„Il verso sciolto non aveva fin allora ricevuto da' nostri autori più celebri se non una maestosa sonorità periodica, alquanto monotona. Io osai di porre in non cale le prevenzioni dell'uso e le grida de' pedanti; avventurai fogge nuove, diedi al verso, se mi è lecito di così esprimermi, un meccanismo panto-*

Gerne wiederholt er in emphatischer Weise in die Mitte des Verses gestellte Interjektionen, Imperative und dgl., wodurch die Darstellung an Lebendigkeit gewinnt.[1])

Diese Ausrufe, noch mehr aber kurze, abgerissene Sätze, welche Abwechslung in der Cäsur und häufiges Enjambement bedingen, geben Cesarotti's Vers etwas Rauhes, Zerhacktes.[2])

---

mimico." Und ibd. I, 322: „*Il nostro sciolto non si sostiene con altro, che con la maestà dell' ondeggiamento periodico. Ora non v'è cosa più direttamente opposta a questo genere di stile e di verso, quanto la maniera estremamente concisa, serrata, e rapida, ch'è il costante carattere dello stile di Ossian. Pensino i conoscitori se alcun lavorator di musaici ebbe mai a travagliar più di me, per congegnar in verso sciolto un tutto armonioso di tanti minuzzoli; per far che i sentimenti ricevessero l'un dall' altro sostegno e risalto: per non istemprarli, nè storpiarli; per preparar loro mille giaciture vari e convenienti; e per commetterli insieme naturalmente e senza durezza. Io potea ben dir con ragione d'esser nel letto di Procruste*".

1) z. B. *Fingal* c. I, v. 64—74:

Questo è lo scudo della guerra, è questa
L'asta di Cucullin: qua, qua, brandi, elmi;
Compagni all'arme. Vestiti l'usbergo
Figlio dell'onda: alza il sanguigno acciaro
Fero Calmar. Che fai? su sorgi, o Puno,
Orrido eroe: scotetevi, accorrete,
Eto, Calto, Carban: tu 'l rosseggiante
Alber di Cromla, e tu lascia le sponde
Del patrio Lena; e tu t'avanza, o Calto,
Lunghesso il Mora, e l'agil piede impenna.

Macpherson, S. 216:

It is the shield of war, said Ronnar! The shield of Cuthullin, said Lugar! Son of the sea, put on thy arms! Calmar, lift thy sounding steel! Puno! dreadful hero, arise! Cairbar, from thy red tree of Cromla! Bend thy knee, O Eth! descend from the streams of Lena. Ca-olt, stretch thy side as thou movest along . . .

2) Ibd., c. II, v. 459—465:

. . . Comal l'adocchia,
Credela il suo nemico; il cor gli balza:
Incolorossi, intenebrossi; incocca
L'arco; vola lo stral; cade Galvina
Nel sangue suo. Quei furibondo, ansante
Vola all'antro, e la chiama: alcun non [s'ode;
Muta è la rupe.

Macpherson, S. 234:

He thought it was his foe. His heart beat high. His colour changed; and darkness dimmed his eyes. He drew the bow. The arrow flew. Galbina fell in blood. He run with wildness in his steps: he called the daughter of Conloch. No answer in the lonely rock.

Cesar. *La Guerra d'Inistona*, v. 131/132:

Cormal, così riprese il Re, di dieci-
Mila aste è duce . .

Macpherson, S. 205:

„*Cormalo*", *replied the king*, „*is a chief of ten thousand spears*" . . .

Cesar. *Temora* c. VIII, v. 195—197:

Presso gli è Idalla, amabil raggio; il torvo-
Guardante Maronnan seguelo; inalza
L'acuta asta Clonar; . . .

Macpherson, S. 364:

Next rose that beam of light Hidalla! then the side-long looking gloom of Maronnan. Blue-shielded Clonar lifts the spear . . .

Dass sich bei solcher Knappheit das Zusammentreffen von mehreren Konsonanten und auch das Gegenteil, der Hiatus, kaum vermeiden lassen, ist selbstverständlich. Konsonanten- und zugleich Hiatushäufung ist daher bei Cesarotti nichts Seltenes.[1])

Ein besonders wirkungsvolles Gepräge verlieh Cesarotti seinem Vers durch kühne Umstellungen, die er teilweise schon im Originale vorfand.[2]) Besondere Beachtung verdient seine Inversion des Genetivs. Er setzt denselben nämlich manchmal vor das regierende Substantiv, namentlich an Stellen, wo das Original in auffallender Weise den „sächsischen Genetiv" statt des Genetivs mit *of* verwendet.[3]) Auch der Stabreim, von dem Macpherson reichlichen Gebrauch macht, wurde von Cesarotti angewendet; zum Zwecke der Tonmalerei dient er ihm wiederholt.[4]) Mitten in Cesarotti's *versi sciolti* stossen wir gelegentlich, besonders bei der Schilderung ruhiger, behaglicher Szenen auf den Wortreim, d. h. es finden sich innerhalb eines und desselben, oder zweier unmittelbar aufeinanderfolgender Verse Wörter mit einander gereimt, was fast allzu zierlich, fast als Spielerei erscheint. Auch Macpherson ge-

1) Vgl. *Fingal*, c. I, v. 291—294:
. . . mi sien poste accanto
Tre lancie; e dietro all'anelante foga
De'miei destrier correte. Io vigor quindi
Novo concepirò.

Macpherson, S. 220/221:
Place three spears by my side: follow the bounding of my steeds! that my soul may be strong in my friends . . .

2) *Fingal*, c. II. v. 171/172:
. . . la dal ricolmo
E palpitante sen bella tua sposa.

Macpherson, S. 230: *Thy spouse high-bosomed heaving fair!*

Cesarotti, ibd., v. 29/30:
. . . Oh, rispos'ei, col tuono
D'un' infranta allo scoglio e mugghiant'onda.

Macpherson, S. 216:
He spoke, like a wave on a rock.

3) *Fingal*, c. I, v. 1:
Di Tura accanto alla muraglia assiso . . .

Macpherson S. 215:
Cuthullin sat by Tura's wall.
(Tura ist ein Schloss.)

Fingal, c. I, v. 482/483:
Di Cromla intanto sull'irsuto fianco
Pose Dorglante i cavriolo e i cervi.

Macpherson, S. 224: *It was on Cromla's shaggy side that Dorglas had placed the deer.* (Cromla ist ein Hügel).

Morte di Cucullino, v. 137 ff.:
Così quando tranquillo Ossian riposasi
Del fervido meriggio nel silenzio,
Del venticello nella valle florida . . .

Macpherson, S. 229: *So when he sits in the silence of the day, in the valley of his breeze . . .*

4) z. B. *Temora*, c. V, v. 163—167:
. . . ecco repente insorgono
Sopra il torrente tortuosi turbini.

Macpherson, S. 343: *A whirlwind rises, on the stream.*

braucht gelegentlich den Reim, z. B. *Trees shake their dusky heads in the breeze.*[1]) Cesarotti hat den Wortreim nicht nur bei der Übersetzung dieser Stelle[2]), sondern auch mehrmals vom Original ganz unabhängig angewendet.[3])

Wir sehen, er lässt kein Mittel unversucht, um auch durch die Gestaltung seiner Verse Eindruck zu machen.

3. Der sprachliche Ausdruck.

Wie der Vers, so war die Sprache der italienischen Poesie zu Cesarotti's Zeit an strenge Gesetze gebunden, über deren Einhaltung die *Accademia della Crusca* wachte. Wehe dem Dichter, der sich dagegen auflehnte! Aber Cesarotti achtete nicht auf das „Geschrei der Pedanten",[4])

Direkt nachgeahmt finden wir Macpherson's Stabreim in folgenden Fällen:

Fingal c. I, v. 391—393:
S'avviluppan gli eroi; come dall'alto
Di rotte rupi rotolon cadendo
Due torrenti spumosi urtansi in giostra.

Macpherson, S. 222: *Like two deep streams, from high rocks meeting, mixing, roaring on the plain.*

Temora, c. V, v. 252—254:
. . . ora lo scorgi
Rigurgitar con tortuosi slanci
La rossa rapidissima corrente.

Macpherson. S. 344: *now rearing their red streams on the hill.*

1) S. 305. Etwas neues führte Cesarotti damit nicht in die italienische Poesie ein. Vgl. Taylor, *Alliteration in Italian*, S. 81 ff. Leider ist hier Cesarotti nicht berücksichtigt.

2) *Temora*, c. I, v. 3 u. 4:
. . . i foschi capi al vento
Scotono i boschi.

3) Ibd. c. III, v. 329—337:
Dolce letizia, qual piacevol aura
L'alma restaura — del gran Re possente:
Fervongli in mente — i fatti alti e leggiadri
D'avi e di padri — che son ombra e polve;
E dentro volve — dissipati e spersi
Popoli avversi, — e le memorie amiche
D'imprese antiche, — ed ha fondata speme
Che di valore il seme
Per lui s'eterni.

Macpherson, S. 330: *Joy, like the rustling gale, comes on the soul of the king. He remembers the battles of old; the days wherein his fathers fought. The days of old return on Fingals mind, as he beholds the renown of his son.*

Carritura, v. 191:
Col petto candidetto ricolmetto.

Macpherson, S. 145: *thy bosom heaving on the sight.*

4) Vgl. oben, S. 262 Anm. 5.

sondern suchte durch Einführung neuer Ausdrücke in der Ossianübersetzung das praktisch durchzuführen, was er später (1785) in seinem *Saggio sulla filisofia delle lingue* in der Theorie verfocht: Freiheit in der Wahl des Ausdrucks. „Jedes italienische Wort ist gut, von welchem Dialekte es auch stammt, wenn es nur den Sinn gut wiedergibt und in ganz Italien verstanden wird.[1]) Dazu bemerkt De Sanctis: „Der geniale Cesarotti mit seinem klaren Verstand und lebendigen Geist bildete aus allen Elementen der italienischen Konversation eine belebte, harmonische Sprache, die sich der Umgangssprache näherte und von einem Ende Italiens bis zum anderen verstanden wurde".[2]) Unter die einheimischen mengte er aber in seiner Übersetzung auch fremde Elemente. Man merkt es seinem Italienisch oft an, dass es in die englische Form gepresst ist. Er selbst hielt sich für verpflichtet, seine Muttersprache wie ein störrisches Ross zu knebeln, damit sie von Macpherson's Stil ein richtiges Bild gebe.[3])

Vor allem musste Cesarotti die ossianischen Eigennamen den Italienern mundgerecht machen. Im 1. Gesang des Fingal ist *Cuthullin* zu *Cucullino, Fergus* zu *Fergusto, Duchômar* zu *Ducomano, Cathba* zu *Cathar, Brassolis* zu *Bresilla* geworden. Ausserdem betont er einen und denselben Eigennamen nach Bedarf verschieden, z. B. *Fíngal* und *Fingál*(*lo*).[4])

Ausser diesen Eigennamen verdanken viele andere Ausdrücke in Cesarotti's Ossian der Sprache Macpherson's ihre Entstehung, vor allem die eigenartigen beschreibenden Genetive, welche in der gälischen Poesie eine grosse Rolle spielen.[5]) Ausdrücken wie *figlio della battaglia, signor dei canti* etc. begegnen wir häufig.[6])

Besondere Kühnheit bewies Cesarotti in der Bildung von neuen Zusammensetzungen in Ossian's Manier und auch von einfachen Wörtern.

---

1) *Saggio* etc., S. 117.

2) *Storia d. Lett. Ital.* II, 407.

3) Vgl. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue etc. S. 140 f.*: „*Un traduttore di genio prefigendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restar soccombente, temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a dar la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze, a sedurla accortamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli; a ravvicinarla alle straniere . . .*"

4) Vgl. dazu Cesarottis eigene Bemerkung in *Poesie* etc. I, 141, Fussnote 1.

5) Vgl. Drechsler, *Der Stil des Macphersonschen Ossian*, S. 52.

6) Z. B. *Fingal*, c. II, v. 53/54: | Macpherson, S. 228:
. . . risvegliossi il figlio | *The son of battle waked.*
Della battaglia.

Auf dem Gebiete der Zusammensetzungen hatte er einen Vorgänger in Chiabrera (1552—1638), der nach dem Muster der Griechen mehrere Wörter zu einem verband, wie „*ondisonante, riccadobbato, curvacciglato, nubadenastore, nubicalpestatore.*"[1]) Cesarotti setzt gewöhnlich zwischen die zusammengesetzten Teile den Bindestrich, wie die im Anhange folgende Liste zeigt. Er beschränkte sich nicht nur auf die Fälle, in denen er bei Macpherson eine Zusammensetzung vorfand, sondern bildete oft ganz selbständig derartige Wörter. Für seine neu erfundenen einfachen Wörter gilt dasselbe: sie entsprangen seltener der Notwendigkeit einer Nachahmung des Originals im einzelnen Falle, als dem Bestreben, den Stil des Originals überhaupt nachzuahmen. Auf die Anklänge an das Lateinische, Französische und die gewöhnliche italienische Umgangssprache ist an den betreffenden Stellen im Anhang selbst verwiesen.

Kapitel II.

Ossian im Lichte der italienischen Litteratur und Kritik seit dem Erscheinen von Cesarotti's Übersetzung.

Die erste uns bekannte Äusserung über Ossian seit dem Erscheinen der Übersetzung stammt von Patriarchi, demselben, der im August 1762 den englischen Ossian als ein „*indegnissimo libro*" bezeichnet hatte.[2]) Anderthalb Jahre waren seitdem vergangen, der strenge Kritiker hatte sein Urteil geändert. Anscheinend hatte Cesarotti's Übertragung eher seinen Beifall gefunden als das Original, wenigstens drückte er sich nun viel günstiger über Ossian aus.[3]) Bald darauf begegnen wir einer Reihe von Äusserungen, die das Entzücken der Leser über die Übersetzung kundgeben. Der Abate Taruffi teilt am 13. März 1765 Cesarotti mit, dass es in

Fingal c. V, v. 389—394:
. . . i canti tuoi
Son grati e dolci, come pioggia estiva
Là nel campo del Sol. Carilo antico,
Ond' è che a noi ne vieni? Ossian, diss'egli,
Delle spade signor, signor dei canti,
Tu m'avanzi d'assai.

Macpherson, S. 260: "*Thy words are pleasant as the shower which falls on the sunny field. Carril of the times of old, why comest thou from the son of the generous Semo?*" "*Ossian, king of swords, . . . thou best canst raise the song.*"

1) Vgl. Emiliani-Giudici, *Storia d. l. it.* II, 337.

2) Vgl. oben, S. 254.

3) *Raccolta* etc., S. 24: „*Leggerò con tutta l'indifferenza possibile qulcheu squarcio dell'Ossian (e può anche darsi che questo mi piaccia).*" Brief an Gennari vom 22. Dezember 1763.

Bologna eine Menge Bewunderer Ossian's gebe. Das Publikum sei auf Cesarotti aufmerksam geworden und bewundere ihn nicht nur wegen seiner trefflichen Übersetzung, sondern auch wegen seiner Angriffe auf die alten Vorurteile, auf die blinde Verehrung des Sängers des Achilles. Er möge — das sei der allgemeine Wunsch — auch den Rest der keltischen Gedichte übertragen.[1]) In zwei anderen Briefen aus demselben Jahre äussert sich Taruffi nicht weniger entzückt und zitiert u. a. die ossianischen Verse:

Havvi dentro la languida tristezza
Un non so che che l'anima vezzeggia,
Quando in petto gentile abita pace.[2])

Im Jahre 1766 lernen wir Daniele Florio aus Udine als Ossianschwärmer kennen.[3])

Derselben Zeit scheint ein weiterer Brief Taruffi's an Cesarotti anzugehören. Eine junge Dame, so schreibt ihm der Freund aus Warschau, sei entzückt von Ossian und könne die italienische Übersetzung auswendig.[4]) Auch aus Utrecht kamen begeisterte Briefe von Professor Van-Goens.[5])

Zum erstenmale finden wir die Übersetzung auf Kosten des Originals hervorgehoben in einem Briefe Angelo Mazza's aus Parma (1772 ?) des Inhalts, dass die Leute gierig den Ossian läsen, dass zwar die Lektüre des Originals viele ermüde, nicht aber die meisterhafte, unvergleichliche Übersetzung.[6]) Ein andermal beschreibt er den Reiz, welchen Ossian auf ihn selbst ausübe.[7]) Dass der Ruhm dem italienischen Übersetzer Ossian's allmählich zu Kopfe stieg, beweist sein an Mazza gerichtetes Dankschreiben für das Ossian und dem Übersetzer gespendete Lob. Er trägt Mazza das Amt eines „*segretario della gloria*" an und ist glücklich, weil die „Göttlichkeit" Ossian's nun „patentiert" sei.[8]) Der Brief schliesst mit den Worten: „*La venerabile ombra di Ossian è certamente questa volta andata*

1) Cesarotti, *Epistolario* I, 23. Die Angriffe auf Homer finden sich in den Anmerkungen zu Cesarotti's Ossian.

2) Cesarotti, *Poesie* etc. III, 127. — Vgl. Macpherson, l. c., S. 178: *"There is a joy in grief, when peace dwells in the breast of the sad."* cf Cesarotti, *Epistolario* I, 42 bezw. 48.

3) Cesarotti, *Epist.* I, 57.

4) Cesarotti, *Epist.* I, 71.

5) Ibd. I, 71 ff.

6) Ibd. I, 233.

7) Ibd. I, 230. Brief vom 26. Sept. 1772.

8) Cesarotti, *Epist. scelto* S. 59. Brief vom 26. Nov. 1774.

in luogo di salvamento: ella stette sino ad ora avviluppata nella sua nebbia per mancanza d'un buon cantore che ne facesse l'e logio funebre.[1])

Ora nel suo nembo partì lieta, chè intese
Delle sue lodi il suon;[2])

e sollevata dall'aura del vostro canto spazia nelle più pure regioni dell'etere. Di là essa m'incarica di farvi i suoi cordiali ringraziamenti insieme con quelli del padre Fingal e dell'amico Cucullino".[3]) Neue Beweise der Anerkennung erhielt Cesarotti von Professor Voght in Wien[4]) und von Saverio Mattei in Neapel.[5]) Nicht weniger wird er sich darüber gefreut haben, dass sein Werk die jungen Dichter zur Nachahmung Ossian's anregte. Er wurde i. J. 1781 von dem bereits genannten Angelo Mazza darauf aufmerksam gemacht, dass in den Gedichten Gaudenzi's Ossian's Einfluss auf den ersten Blick erkennbar sei.[6])

Viel bedeutungsvoller ist der Einfluss, den Cesarotti auf einen anderen Dichter jener Zeit ausgeübt hat, Italiens grössten Tragiker Vittorio Alfieri. Dieser fragt am 18. September 1783 Cesarotti, ob er sich seiner noch erinnere? Alfieri setzt hinzu, er werde nie den glücklichen Tag vergessen, den er mit Cesarotti in Padua verlebt und an dem er Cesarotti einige seiner *„chiacchiere"* vorgelesen habe. Einen so aufrichtig lobenden und tadelnden Gesellschafter habe er nie und nirgends mehr gefunden. Dieser Umstand allein würde genügen, um ihn zu einer Reise nach Padua zu veranlassen. Da er aber nicht selbst kommen könne, so sende er Cesarotti den 2. Band seiner Tragödien zur Beurteilung; er bitte namentlich zu prüfen, ob er die ihm von Cesarotti hinsichtlich des Stiles erteilten Ratschläge richtig befolgt habe, denn er halte ihn für den *„maestro nell'arte di far versi sciolti robusti e variati di suono, quali appunto esser devono nella tragedia"*. Einstweilen möge Cesarotti überzeugt sein, dass er — Alfieri — einer seiner *„primi ammiratori"* sei, und das sage er nicht etwa, um nur ein Echo der Stimme des Publikums zu sein, sondern aus innerster Überzeugung.[7])

---

10) Um Ruhe nach dem Tode zu bekommen, musste der tote Held von einem Barden gepriesen werden. Vgl. Macpherson, l. c., S. 256: *"But Rhyno, thou art low, indeed; thou hast not received thy fame."*

2) Ossianverse; vgl. Cesarotti, *Poesie* II, 26.

3) Über *Cucullino* vgl. Macpherson, l. c., S. 215. Die Geister sprechen zu den Lebenden, z. B. ibd., S. 227.

4) Cesarotti, *Epist.* I, 259.

5) Ibd. II, 15. Beide Briefe stammen aus der Mitte der siebziger Jahre.

6) Ibd. II, 129.

7) Mazzatinti, *Lettere* etc., S. 45 f. 17*

Als weitere Bewunderer stellen sich Cesarotti im darauffolgenden Jahre (1784) Stefano Artega aus Bologna und Giovanni Pizzi aus Rom vor.[1]) Im Jahre 1788 spendet eine der damals in Italien noch seltenen litterarischen Zeitschriften der Ossianübersetzung Cesarotti's hohes Lob.[2])

Während der Schreiber dieses Artikels noch an Ossian's Echtheit zu glauben scheint, sehen wir etwa zwei Jahre später den Übersetzer selbst von seiner Unechtheit überzeugt. Gelinde Zweifel hatte er ja von jeher gehabt.[3]) Aber weit entfernt, die Fälschung zu verachten, überträgt er jetzt die Begeisterung, die er dem vermeintlichen gälischen Dichter gezollt hat, auf den wirklichen Verfasser der Lieder, Macpherson: „*Io ammirava Ossian come un genio estraordinario, difficile a concepirsi quale mi venia rappresentato, ma pur possibile; ora mi veggo costretto ad ammirare il Macpherson non solo come un genio ugualmente grande, ma come un fenomeno unico ed inesplicabile.*" Darauf gibt er die Gründe dieser seiner Bewunderung für Macpherson an sowie für dessen „Zwillingsbruder" John Smith, einen Dichter ähnlicher gelungener Ossianfälschungen. Es liege eine Art Selbstverleugnung in dem Charakter dieser Genies, da sie auch ohne die angenommene Maske den Beifall der Welt erobert haben würden.[4]) Zum

1) Cesarotti, *Epistolario* II, 211.

2) *Nuovo Giornale Lett. d'Italia*, anno I (1788): „*Fece conoscere agli Italiani i canti di Ossian, genio della classe di Omero, di Dante, e di Milton. La versione riuscì così originale, così robusta, che molti crederono Ossian un'ente immaginario.*"

3) Vgl. oben, S. 254.

4) Cesarotti, *Epist. Scelto*, S. 130 ff.: „*Io veggo in lui (Macph.) un poeta che comparisce gigante innanzi d'essersi mostrato uomo; che ha la forza di scordarsi di sè, del suo secolo, di quanto lo circonda, per transportarsi in una remotissima età, e vestire un personaggio che non lascia trasparire il suo; nè ciò in un breve componimento, ma per tutto il corso di due interi volumi; che per un raffinamento singolare vuol anche assumere nello stile varii difetti non suoi, qual è una estrema concisione che rende strane e improbabili pressocchè tutte le sue narrazioni, la soverchia uniformità di colori e di frasi, la oziosità degli epiteti; la mancanza totale d'idee religiose e del macchinismo, mobile potentissimo della poesia e strumento generale del mirabile. Veggo un uomo continuar per anni ed anni con faticosa intenzione di spirito a rappresentare il personaggio di Ossian tessendo una lunga serie di poemi, quando uno o due componimenti bastavano a procurare al pubblico una illusione che assicurasse l'autore del proprio merito, e gli procacciasse compenso di ammirazione e di lode; un uomo finalmente che potendosi far venerar del suo secolo come un genio strascendente, non solo rinunzia all'amor proprio cedendo la sua gloria ad un idolo, ma soffre di guadagnarsi i titoli d'impostore e falsario piuttosto che deporre la sua maschera ed uscir a riscuotere in suo nome i dovuti applausi. Una parte della mia medesima ammirazione e sorpresa è parimente dovute all sig. Smith*" (S. unten, Anh. II).

Schluss fasst er sein Urteil zusammen in die Worte: „*Io non oserò certamente sostenere che le Poesie di Ossian siano originali o autentiche, ma sarò tentato di credere che il capo d'opera più sublime della poesia sia uscito dalla immaginazione d'un frenetico.*"

Im Jahre 1791 bespricht der Graf Giov. Fantoni Cesarotti's Homer- und Ossian-Übersetzung und rühmt den „*stilo vibrato*", der in beiden hervortrete. Zum Belege dient ihm die oben[1]) angeführte Stelle aus dem II. Gesang des *Fingal*, v. 461 f., an:

Iscolorossi, intenebrossi; incocca
L'arco; vala lo stral; cade Galvina.[2])

Im gleichen Jahre wird auch durch einen Gegner Cesarotti's, den Conte Galiani Napione anerkannt, dass er einen neuen, kräftigen Geist durch seine Ossian-Übersetzung in die italienische Poesie gebracht habe, wenn er ihm auch nicht verzeihen kann, dass er in der Nachahmung der Ausländer zu weit gegangen sei.[3])

Die nächste von Cesarotti selber angeführte Äusserung zeigt uns, dass sich auch Gandini für Ossian interessierte. Cesarotti benützt diese Gelegenheit, um die verschiedenen italienischen Ausgaben seines Ossian zu besprechen.[4]) Über die Poesie der Barden spricht sich i. J. 1793 Monti folgendermassen aus: „*che le loro poesie fossero veramente bellicose e grandiose, possiam vederlo da quelle del bardo Ossian, figliuolo di Fingallo, raccolte da Macpherson, e nobilmente tradotte in italiano da Cesarotti.*"[5]) Es wäre also irrig anzunehmen, dass mit dem Glauben an Ossian's Echtheit auch die Begeisterung für ihn aufgehört hätte. Ebenso wenig wie bei Monti merken wir davon bei Cesarotti's nächsten Freunden und Schülern etwas. Foscolo ist in den Jahren 1795 und 1796 noch ein echter Ossianschwärmer.[6])

. . . *Io sono ben certo che in tutta la storia umana non si trova esempio di una dissimulazione di questa specie.*"

1) S. 263.

2) Cesarotti, *Epist.* III, 177 ff.

3) Napione, *Dei pregi* etc. I, 130 und II, 86.

4) Cesarotti, *Epist.* III. 194.

5) Monti, *Poesie* I, 281.

6) *Opere* VIII, 288: „*Amo; ma non contento d'un solo sguardo, passo i miei giorni col mio Tibullo, o con il patetico cantore di Selma.*" Ferner ibd. XI, 342: „*Allora che, diradate per qualche momento le tenebre che offuscano tutti i miei tristi pensieri, lo sbattuto mio cuore trova qualche riposo, e la fantasia non pinge tutti gli oggetti delle sue tinte di morte, io penso all'amicizia e mi delizio avvolto da un'elegante malinconia, mormorando i patetici versi d'Ossian.*" In demselben Briefe des

Wie in Deutschland und Frankreich zu jener Zeit Ossianische Namen wie *Oscar, Selma, Malvina* Mode wurden, so begegnet uns auch in Italien an der Schwelle des neuen Jahrhunderts eine Venezianerin namens *Malvina*, eine Verwandte der Frau Giustina Michiel. In dem Kreise dieser Dame, der besten Freundin Cesarotti's, stand natürlich der Ossiankultus in Blüte. Cesarotti selbst nennt sich in seinen Briefen an sie Ossian und den „Barden der lieben Malvina", welcher der Greis eine galante Huldigung darbringt.[1]) Auch Oscar, worunter Barbieri zu verstehen ist, tritt im Briefwechsel mit der Freundin auf.[2])

Foscolo, den wir Mitte der neunziger Jahre als Ossianschwärmer haben kennen lernen, tritt i. J. 1803 aus Patriotismus feindselig gegen Ossian auf in der Abhandlung über die *Chioma di Berenice*.[3]) Ganz in

---

achtzehnjährigen Foscolo finden wir eine sein Verhältnis zu Cesarotti beleuchtende Stelle: „*Bacia la mano al Cesarotti; egli viene talvolta a rompere le mie cupe meditazioni. La luce di quest' angelo è tutelare e vivificante; la presenza di quest' uomo è consolatrice e soave.*"

1) Cento lettere etc., S. 7: „*Ringrazio ben di cuore le care figlie che vollero rissovvenirsi di me. Io le amo di più perchè seppero meritare d'esservi figlie anche per adozione die sentimento. Malvina inoltra ha un diritto speziale sopra il mio affetto, poichè appartiene alla famiglia. Salutatela caramente a nome del suo bardo; ditele che si ricorda di quel bacio ancora. — —*" Ebenso:

S. 8: „*Godo per la figlia, per la madre, e per me del ristabilmento della cara Malvina. Ditele che Ossian le invia la sua benedizione per preservativo contro tutti i dolori, fuorchè qualche doloruzzo di cuore che non sarà senza compenso.*"

S. 68: „*L'affetto che mostrarono per voi i vostri conoscenti, sarà per me la misura del loro merito. La tenera Malvina esige de Ossian la più viva cordialità.*"

2) Ibd. S. 43: „*mia cara amica, che ha propriamente un'anima degna di Ossian, di Oscar, e di voi.*" Vgl. auch folgenden Brief an Fanny Morelli: „*Io passai dieci giorni a Bassano in casa di un giovane monaco di Praglia, ch'io solo chiamare il figlio della mia ultima età, e talora il mio Oscar, perchè ama con trasporto Ossian e me, ed ha la stessa maniera di vedere, di sentire e di scrivere. In conseguenza di queste disposizioni, egli è incantato da Fanny, di cui gli lessi alcuni scritti. . .*" Cesarotti, *Epist. scelto*, S. 190 ff.)

3) Foscolo, *Opere* I, 268 f.: „*Come può l'uomo nato fra popoli da gran tempo usciti dello stato eroico, e sotto il beato cielo d'Italia, imitare la magnifica barbarie d'Ossian, e tentare di trasportarne nelle sue solitudini? Ben io volando con l'immaginazione a que'tempi, guido fra le sue montagne quel cieco poeta, e siedo devoto su la sua tomba; ma io grido ad un tempo agl' Italiani: Lasciate quest' albero nel suo terreno, poichè trapiantato traligneră: simile a que' fieri animali, che dalla libertà delle selve tratti fra gli uomini, appena serbano vestigj della loro indole generosa. Ardiremo noi far soggetto di poema quella religione e quelle storie, se il solo dubbio che l'autore viva nell' età nostra, scema gran parte della meraviglia?*"

seinem Sinne eifert im gleichen Jahre das *Giornale Nuovo de' Letterati di Pisa* gegen die lächerliche Nachäffung der ossianischen Gedichte, welche die „göttliche Feder" Cesarotti's so schön übersetzt habe.[1])

Der alte Cesarotti wurde von einer Flut von Nachahmungen überschwemmt, über die alle er ein Urteil abgeben sollte.[2]) Sehr günstig äussert er sich 1804 über eine von einem jungen Venezianer verfasste Ossiantragödie *Clato*[3]). Er verspricht sich Grosses von dem jungen Dichter[4]), äusserst sich aber ihm gegenüber sehr vorsichtig, um ihn nicht eitel zu machen[5]). Weniger gut gefällt ihm die Tragödie *Starno*,[6]) die Arbeit eines jungen Sizilianers.

Wir haben Foscolo zwar i. J. 1803 als Gegner der Ossian-Nachahmungen auftreten sehen, trotzdem nennt er (1804—1806) immer noch Cesarotti seinen „Vater".[7]) Er hat also die Gegnerschaft nicht auf den Übersetzer des Barden übertragen.

Freude und Stolz atmet ein französischer Brief Cesarotti's aus dem nächsten Jahre an den General Miollis, der gleich dem „Kaiser der französischen Kelten", wie Napoleon von Cesarotti genannt wurde, zu den

---

1) Tomo VIII, S. 151: *„L'Italia non sarà mai riconoscente abbastanza all'immortale Sig. Cesarotti, pel bellissimo dono ch'ei le fece, già da molti anni, delle Poesie d'Ossian; ma si sente la tentazione di sdegnarsi perfino colla divina sua penna, quando si guarda alle tante e tante strane, e ridicole imitazioni di quei pensieri, e di quei modi Celtici che s'incontrano stolidamente incastrati ora in una canzone Petrarchesca ora in un sonetto, ora in un sciolto di genere Frugoniano."*

2) Vgl. Pieri, l. c. I, 106 und die folgende Fussnote.

3) *Cento lettere* etc., S. 80: *„Non crediate però che in campagna io fossi senza le mie solite brighe. Io aveva meco un pajo di tragedie che mi assediavano, una greca e l'altra caledonia. Ambedue però hanno molto merito nel loro genere .... La Tragedia di Clato, d'un vostro Veneto, ha i suoi difetti, ma ha anche pur delle situazioni interessanti, dei pezzi sublimi d'affetto, e un gran maneggio di passione. Se questo giovine poeta non si lascia sedur dalla vanità e dagli applausi, ma attende a formarsi, Venezia potrebbe in lui avere il suo tragico. Io ho scritto sopra questa tragedia non meno di quattro fogli d'osservazioni."*

4) Jedenfalls Luigi Casarini, dessen *Clato* 1804 veröffentlicht wurde. Vgl. den Anhang II.

5) Vgl. die folgende Fussnote.

6) *Cento lettere* etc., S. 83: *„Se ho ecceduto un poco nell'indulgenza parlandovi nell'altra mia della tragedia di Clato, fui però più precise nell'ingenuità scrivendo all' Autore, al quale non risparmiai le censure e gli avvisi. Persisto però a dire ch'egli ha dei talenti drammatici, non communi ai giovani della sua età. Certo è che Ossian può compiacersi della sua tragedia alquanto più che di un' altra di un giovane siciliano, intitolata Starno, benchè sia tutta impastata, non solo di frasi, ma d'interi pezzi d'Ossian."*

7) Foscolo, *Opere* VI, 70; VIII, 286.

Ossianverehrern zählte.[1]) In dichterischem Entzücken sieht Cesarotti den Geist Ossian's um den General schweben, während dieser, Ossian lesend, einsam am Meeresgestade wandelt. Er ist glücklich, da er dem Feldherrn mitteilen kann, dass der italienische Ossian in einer prachtvollen Ausgabe demnächst dem Kaiser überreicht werden soll.[2])

Monti hatte mit seinem *Bardo della Selva Nera* (1806) der Bardendichtung seinen Tribut gezollt. Dass er dabei von der Ossianübersetzung beeinflusst war, beweist uns seine Anfrage an Cesarotti bezüglich des Ausdrucks *„azzurri addormentati“*, welchen er Cesarotti's Ossian zu verdanken glaubt.[3])

Foscolo sah sich nach dem Erscheinen von Monti's *Bardo* genötigt seine 1803 ausgesprochene Warnung zu wiederholen: „Die blinde Nachahmung Ossian's, sagt er, zeitigt nichts als lächerliche Affektiertheit“: darum lobt er Monti, weil dieser im *Barden* nicht ausschliesslich Cesarotti zum Muster genommen habe.[4]) Zwei Äusserungen aus dem Jahre 1807 werfen ein Licht auf das weitere Verhältnis Foscolo's zu dem Ossianübersetzer. Die Eindrücke, welche Foscolo aus den Gesängen Ossian's empfangen hat, wirken weiter,[5]) aber das Band der Freundschaft zwischen ihm und Cesarotti ist für immer zerrissen. Das Epos *Pronea*, in dem Cesarotti Napoleon verherrlicht hat, veranlasst ihn sogar, dem ehemaligen Freunde den Vorwurf der Ehrlosigkeit ins Gesicht zu schleudern. Aus

1) Vgl. oben S. 258.

2) *Cento lettere*, S. 105 (der Brief ist in der Orthographie des Originals zitiert): *«Vous tournez donc vos regards avec plaisirs sur ces pays habitez et chantez par nôtre Barde divin? Que j'aime à me représenter ce tableau intéressant! Je vois mon Général se promener solitaire sur le rivage — son Ossian à la main, s'entretenant avec lui et la nature, dans le plus doux ravissement; je le vois s'abandonner à la réverie, fixant les yeux tour-à-tour sur les vagues et sur les Alpes, et tachant parfois de les enfoncer dans ces brouillards noiratres, et brisés par des tonnerres qui s'approchent de plus en plus. Et ne vois-je pas aussi Ossian lui même qui voltige dans les nues autour de vous répondant à vos lectures par les sons harmonieux de son harpe, qu'il accompagne de ses chants touchants, pleins d'une douce tristesse, et entremêles de quelques gemissements dont vous comprenez bien le sens!*

En parlant d'Ossian, il est bien permis de rever un peu. Mais puisque vous aimez egalement le Barde celtique et son interprete, vous serez bien aise d'apprendre qu'on apprête à Paris une édition magnifique des Poesies d'Ossian en italien, qu'on va dedier à l'Empereur des Celtes Français. Ainsi le vieux Homère ne l'emportera sur Ossian pas même par son Alexandre.» Ein zweites Mal ist von der Prachtausgabe die Rede ibd., S. 95.

3) Monti, *Prose e Poesie* V, 402.

4) *Opere* I, 430.

5) Ibd. VI, 104 vergleicht er sich mit dem blinden Ossian.

demselben Anlass schrieb Pietro Buratti auf Cesarotti ein Sonett, in dem er fragt, wie es nur möglich sei, dass der „grosse Sänger Fingals" eine solche kriecherische Gesinnung an den Tag legen könne.[1]) Wie hier über Cesarotti's Charakter, so wird in demselben Jahre (1807) auch über seinen Ossian ein Verdammungsurteil ausgesprochen. Eine ähnliche Sprache wie Foscolo führen nämlich die anonymen Verfasser der *Lettera di Filebo.*[2]) Diese Angriffe auf sein Ideal scheinen jedoch Cesarotti's Hochschätzung für Ossian nicht abgeschwächt zu haben. Ein halbes Jahr vor seinem Tode sagt er noch von dem Briefe eines Freundes, er enthalte unter anderem ein Bild, das Ossian's würdig sei.[3])

Nun war der Übersetzer tot, aber sein Ruhm war nicht mit ihm gestorben. Wegen des Ossian, meint Foscolo, werde sein Name noch in späten Zeiten genannt werden, wenn die *Pronea* längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sei.[4]) Derselbe Schriftsteller berichtet 1812, dass der Ruhm Ossian's im Wachsen begriffen sei und dass die wunderbare Übersetzung Cesarotti's jenen Gesängen in Italien eine grosse Zahl von Lesern verschafft habe.[5]) An einem Augenleiden erkrankt (1814), vergleicht er sich wieder mit dem blinden Barden;[6]) und im August desselben Jahres macht er seinem Weltschmerz in folgenden, Ossian nachgebildeten Versen Luft:

io veggo gli anni
L'un dopo l'altro mormorar, passando,
«Se costui non ha speme, a che più vive?»
Passate anni di tenebre, passate,
Chè gioja non mi apporta il corso vostro:
Nella memoria de' trascorsi tempi,
E nella speme del sepolcro io vivo.[7])

1) *Cento lettere*, S. LVII:
Serico nastro e lucido metallo
Tanto dunque poteo sfregiar tue rime,
O gran cantor d'Achille e di Fingallo.

2) Diese gegen Monti gerichtete Schmähschrift nennt Ossian ein „*libro di grande voga, nelle parole italiano, scandinavo nelle immagini e per ciò di cattivo gusto ad onta del talento del traduttore.*" Nach Vicchi, *Saggio* etc. VIII, 244.

3) *Cento lettere*, S. 148. Brief vom 30. Mai 1808.

4) Cantù, *Monti* etc., S. 171. Brief aus dem Jahre 1809.

5) *Opere* II, 347.

6) Ibd. VI. 562. Vgl. oben, S. 254, Anm. 5.

7) Vgl. Cesarotti, *Poesie* III, 48:
„*Ho già dappresso*
La chiamata degli anni, ed io gl'intendo
L'un contro l'altro bisbigliar passando:

Im Jahre 1817 hören wir, wiederum von Foscolo, dass Ossian neben Homer im Reiche der Litteratur das Szepter führe, aber er bedauert die Herrschaft des ersteren als eine Usurpation, denn Ossian habe kein Recht auf den sonnigen Süden. Doch unterlässt er es auch hier nicht, an die Schönheit der Cesarotti'schen Verse zu erinnern.[1])

Im folgenden Jahre begegnen wir in einem Briefe Foscolo's einem ossianischen Ausdruck. Der in East Molesey in der Nähe von London lebende Dichter beklagt das trübe Klima Englands; warmes Wetter sei eine *„benedizione rarissima in questa isola, che i vostri Ossianeschi . . . chiamerebbero «figlia della nebbia»*.[2])

Es waren zehn Jahre seit Cesarotti's Tod vergangen, als Foscolo diese Zeilen schrieb. Merkwürdigerweise bedurfte es für die Litteraturgeschichte keines längeren Zeitraumes, um ein abschliessendes Urteil über die Ossianbewegung in Italien zu bilden. Was nämlich Foscolo, ein so geistreicher Kritiker und selbst ein hervorragender Dichter, in demselben Jahre (1818) in seinem *Saggio sullo Stato della Letteratura Italiana* schrieb, ist bis heute unwiderlegt geblieben. Er gibt hier in kurzen Zügen ein Bild von der Entstehung des italienischen Ossian, von der Begeisterung, die „alle Italiener" erfasste, und berichtet, dass auch jetzt noch Ossian trotz aller Anfeindungen allgemein gelesen und sein Übersetzer Cesarotti wegen der Schönheit und

Perchè canta costui? sarà fra poco
Nella picciola casa; e alcun non fia
Che col suo canto ne ravvivi il nome.
Scorrete, anni di tenebre, scorrete,
Che gioja non mi reca il corso vostro.
S'apra ad Ossian la tomba, or che gli manca
L'antica lena . . . ."

cf. Macpherson, l. c., S. 214: *„I hear the call of years . . ."*

1) *Opere* IV, 24: *„Se non che la Metafisica ha con un tratto di penna aggiudicato in questi ultimi anni il reame della letteratura a due principi, Omero nel mezzodì, ed Ossian nel settentrione. Noi, svogliati della splendida corte del vecchio re, ci affrettiamo a corteggiare gli spettri del nuovo. — Siamo già avvezzi alle usurpazioni settentrionali, e a dare il benvenuto a chi arriva. — E intanto gl'Inglesi, e finanche molti Scozzesi, hanno convinto il re Bardo per impostore, e cacciatolo — e forse con troppa durezza . . . Certo è che nei versi del Cesarotti è alle volte meraviglioso: a ogni modo è invenzione d'uomo Scozzese, vestito solitamente in frack e in parucca, mascheratosi da vecchissimo Bardo."*

2) Ibd. VII, 362. Vgl. Cesarotti, *Poesie* III, 350: *„Figlio della rupe"* = *abitator della rupe* und = *L'Eco* und die vielen anderen Ausdrücke mit *„figlio"* im *Dizionario di Ossian.*

Bei Macpherson, l. c., S. 221 lesen wir *„son(s)of . . ."* nicht weniger als achtmal.

Originalität seiner Verse bewundert werde. Nur die affectierten Übertreibungen seiner Nachahmer hätten dem Ansehen des Barden geschadet, der in der Litteratur eine dominierende Stellung eingenommen habe. Zum Schlusse fasst er sein Urteil über die litterarische Bedeutung des italienischen Ossian in die Worte zusammen: *„la traduzione dell' Ossian dovrà sempre considerarsi come una prova incontrovertibile del genio sublime del Cesarotti, e della flessibilità dell' italiano idioma.“*[1])

Die Zeit verging, neue litterarische Berühmtheiten tauchten auf und verdrängten die alten. Auch Cesarotti's glänzende Gestalt verblasste immer mehr. Dreissig Jahre nach seinem Tode (1838) klagt Giambattista Niccolini: *„Il Cesarotti non si rammenta da nessuno“.*[2]) So verblich auch Ossian's Schimmer allmählich. Eines der letzten Zeugnisse seiner Nachwirkung in Italien wird das lyrische Drama *Clato* von Ferdinando Livini gewesen sein, das 1832 im Theater San Carlo zu Neapel aufgeführt wurde.[3]) Wir dürfen also annehmen, dass bis gegen die Mitte der dreissiger Jahre des vorigen Jahrhunderts Ossian's Beliebtheit beim italienischen Publikum angedauert hat.

Kapitel III.

Ossian's Einfluss auf Monti.

§ 1. Monti's Verhältnis zu Cesarotti und seine Äusserungen über Ossian.

Eine litterarische Neuheit, die so sehr das allgemeine Interesse erregte wie der italienische Ossian, konnte nicht ohne Einfluss auf die zeitgenössische Dichtung bleiben. Wir haben schon im vorigen Kapitel das Verhältnis Monti's zu Cesarotti kurz berührt. Ehe wir die Spuren Ossian's in Monti's Werken aufsuchen, sei es gestattet, die wichtigsten Daten aus seinem Leben und Bildungsgang in Erinnerung zu rufen.

Vincenzo Monti war 1752 geboren, studierte in Faenza und Ferrara. Die erste Sammlung seiner Gedichte, die 1779 unter dem Titel *Saggio di Poesie* erschien, wird durch eine Widmung an Ennio Quirino Visconti eingeleitet, in welcher der junge Monti seine poetischen Muster aufzählt.[4])

1) *Opere* XI, 198.

2) Vannucci, *Riccordi* II, 223.

3) S. unten, Anhang II.

4) *Saggio* etc., S. XIII ff.: *„Non voglio che pensi nessuno esser io devoto più per un poeta che per un'altro. Io leggo con trasporto tutti i buoni maestri . . . . Petrarca mi tocca l'anima, Frugoni mi sorprende, Klopstock mi trasporta con violenza nel suo sentimento, e mi mette in iscompiglio la fantasia; Gessner, Lessing,*

Es sind viele Ausländer darunter, aber Ossian ist nicht dabei. Dies muss uns auffallen, denn sicherlich hatte Monti während seiner Studienzeit in Ferrara von dem vielbesprochenen Barden und seinem gefeierten Übersetzer gehört. Nunmehr befand er sich in Rom, wohin ihn der Kardinal Borghese, der Legat in Ferrara gewesen war, mitgenommen hatte. Es ist kaum möglich, dass Monti Ossian bei jener Aufzählung einfach vergass; viel wahrscheinlicher ist es, dass Ossian dem jungen Dichter nicht besonders gefiel. In Rom verbrachte Monti die glücklichste Zeit seines Lebens (1778 bis 1797). In adelige Kreise eingeführt, machte er sich hauptsächlich durch Gelegenheitsgedichte beliebt. Eine gewisse Berühmtheit erwarb er sich durch sein Gedicht *Bellezza dell' Universo,* dem er es zu danken hatte, dass ihn der Herzog Braschi, der Neffe des Papstes Pius VI., als Sekretär zu sich nahm. Bei dem Fürsten Liechtenstein machte er im November 1786 die Bekanntschaft Goethe's. Unser grosser Landsmann musste gegen seinen Willen der Vorlesung von Monti's Tragödie *Aristodemo* beiwohnen. Monti selber gestand, dass er in diesem Stücke einige Szenen aus *Werther* benützt habe. Aus Höflichkeit lobte Goethe das Stück.[1]) Somit ist bestätigt, dass Monti damals mit Ossian bekannt war, denn der *Werther* ist nicht nur ganz mit Ossian's Sentimentalität getränkt, sondern enthält auch ein grosses Stück einer deutschen Übersetzung aus Ossian und die Lobpreisung des „Herrlichen."[2])

Von den übrigen Werken Monti's aus dieser seiner ersten Periode kommt für uns nur die *Bassvilliana* (1793) in Betracht, in der wir die über sein Verhältnis zu Ossian und Cesarotti Aufschluss gebende Anmerkung gefunden haben.[3]) Wir haben gesehen, dass Monti in kühlem Tone von der Übersetzung und dem Übersetzer spricht.

Erst in der zweiten Periode seines Lebens (1797 bis zu seinem Tode 1827)[4]) scheint Monti in ein freundschaftliches Verhältnis zu Cesarotti

Kleist m'innamorano colla loro semplicità, e mi rendono voglioso di farmi pastore; e Crebillon mi piace perchè mi spaventa; Cornelio mi solleva sopra di me medesimo; Racine mi ricerca il cuore; e senza essere fanatico per Shakespeare, io so di avere sparso in pubblico teatro delle lagrime sulle sventure di Giulietta e di Romeo, e di esserne altra volta partito pieno di terrore e di raccapriccio per i furori di Amleto. Nomino questi forestieri, acciò si veda che io non sono idolatra dei soli Italiani. Tros, Rotulusve fuat, o italiana o transalpina o cinese o araba che ella sia, fosse pur anche groenlandica, la poesia mi piace tutta, perchè la trovi buona . . ."

1) Goethe, *Ital. Reise*, S. 130.

2) Goethe, *Die Leiden des jungen Werther's*, S. 86 f.

3) Vgl. oben, S. 271.

4) 1797 verliess er plötzlich Rom als Anhänger der Revolution.

getreten zu sein. Beide bewunderten sich gegenseitig: Cesarotti pries Monti als den *„poeta primario"* Italiens,[1]) worauf Monti, sich vor dem älteren Cesarotti verneigend, diese Schmeichelei kräftig erwiderte.[2]) Ein andermal erklärte sich Monti als Cesarotti's begeisterten Verehrer und nannte ihn den *„critico più illuminato"* seines Volkes. Gleichzeitig bat er Cesarotti um ein Urteil über seinen *Bardo;*[3]) ebenso wünschte er im Jahre 1807 von dem älteren Freunde ein Urteil über ein soeben beendigtes anderes Werk zu hören. Cesarotti sei der erste, dem er es sende, wie er auch der erste in seiner Achtung sei, und wie Foscolo, so lege auch er sich demütig Cesarotti zu Füssen; dies sei wohl das grösste Lob, welches ein *„grande ingegno"* erfreuen könne.[4])

Wir wissen, dass Monti um diese Zeit in Cesarotti's Ossian blätterte[5]). Dem Interpreten des Barden bewahrte er seine Verehrung bis zum Tode. Ein Jahr bevor Cesarotti starb, reiste Monti eigens nach Padua, um den Greis persönlich kennen zu lernen.[6])

Mittlerweile war aus dem Abate Monti der Cittadino Monti geworden. Er, der frühere Gegner der Revolution, hat sich als Republikaner entpuppt, ist heimlich aus Rom gewichen und hat sein Heil bei den siegreichen Franzosen gesucht. In Oberitalien verfasste er mehrere die Revolution verherrlichende Gedichte, aber die Freiheitsbegeisterung, die aus ihnen spricht, erweist sich als unecht, denn bald verkauft er seine eigene Unabhängigkeit an den Kaiser Napoleon. Aus dem Cittadino wird ein Cavaliere, ein Hofdichter, der seinen Herrn um Lohn besingt. So finden wir denn die nächste Spur von Monti's Bekanntschaft mit Ossian in einem Lobgedicht auf Napoleon, dem. bereits genannten *Bardo della Selva Nera* (1806)[7]). Hier legt Monti seinem Barden Ullino seine eigene Meinung über die Bardenpoesie in den Mund. Die bisherige Bardenpoesie gefällt ihm nicht, sie ist ihm zu einförmig, und alle von ihm angeführten Merkmale jener alten Bardendichtung lassen erkennen, dass er nicht nur Ossian's Gesänge damit meint, sondern dass er auch ein feiner

1) Brief an Monti v. 20. Juli 1805. (Vgl. *Cento Lettere*, S. 175).

2) Monti, *Prose e Poesie* V, 397: *„. . . piccolo come sono . . . Il vostro ammiratore ed amico vero."*

3) Bertoldi-Mazzatinti, *Lettere inedite e sparse* I, 364.

4) Das übersandte Werk ist die *Spada di Federico II.* Vgl. Bertoldi-Mazzatinti, *Lettere* . . . II, 465 f.

5) Vgl. oben, S. 274.

6) Vgl. oben, S. 257. Dem rührseligen Pieri schien es, da er ihren Umarmungen zusah, als träume er das Glück der Seligen. (Pieri, *Vita* I, 177).

7) Monti, *Prose e Poesie* II, 163 ff.

Kenner derselben ist. Die meisten modernen Leser Ossian's würden fast jedes Wort seines Urteils unterschreiben. Er gibt indessen zu, dass er früher auch eine Zeit lang von den „*bardi carmi*" hingerissen gewesen sei und dass er sie noch hochschätze.[1])

Für Monti's späteren Geschmack charakteristisch, obgleich in etwas enfernterer Beziehung zu Ossian stehend, sind auch die Anklagen, die er drei Jahre vor seinem Tode der „verwegenen nordischen Schule", den Romantikern, entgegenschleudert. Diese Vorwürfe sind auch gegen Ossian gerichtet, denn mit Ossian hat ja die nordische Wolkenpoesie in Italien Eingang gefunden.[2])

1) Ibd., S. 182/183:
Nè, perchè Bardo, argomentar che rozzo,
Qual già piacque a' miei prischi, e scevro in tutto
Da civile dolcezza il tenor sia
Di mia vita; chè care a me pur sono
Le virtù cittadine, e precettori
Nella somma de'carmi arte divina
Non mi fur sole le tempeste e i nembi,
I torrenti, la luna, e le pensose
Equitanti le nubi ombre de'padri;
Ma i costumi ben anco e le dottrine,
E gli affetti, e i bisogni, e le vicende
Dell'uom, cui nodo social costringe;
Chè culta ancora la natura è bella.
Ben fu stagion che maestosa e diva,
Non che bella m'apparve, innanzi a quella
De'vostri vati, la natura espressa
Ne'bardi carmi, e grande io sì l'estimo
In suo rozzo vestir. Ma fantasia
Sempre avvolta di nembi, e sempre al lampo
Delle folgori accesa, ed al ruggito
D'uniforme procelle, a lunga prora
La bramosa di nuove dilettanze
Alma nel petto mi stancava; e dentro,
Sì qui dentro sentii che d'un sol fiore
Ir contenta non può questa divina
Nostra farfalla. Allor vid'io che il Bardo
Pittor non era sì fedel, qual sembra,
Di natura; chè varia ella e infinita
Nell'opre sue risplende; e circoscritta
Sotto i bardi pennelli è ognor la stessa.

2) Ibd. II, 309 f.: *In tenebrose*
Nebbie soffiate dal gelato Arturo,
Si cangia (orrendo a dirsi) il ben zaffiro

§ 2. Ossianische Schwermut bei Monti.

Die ossianische Poesie hat als Hauptmerkmal die Mischung des Heroischen mit dem Elegischen. Young's *Nachtgedanken* (1743) bilden die erste dichterische Äusserung der weltschmerzlichen Stimmung, die in der Folgezeit für die europäische Poesie so bedeutungsvoll werden sollte. Sie bereiteten Gray's *Elegie, in einem Kirchhof geschrieben,* vor. Ins Italienische wurde Young von Francesco Soave (1743—1806) übersetzt,[1]) bald aber stellten ihn Ossian und dessen geistiger Sprössling *Werther* in Schatten.

Einem so empfänglichen Gemüt wie dem des jungen Monti[2]) musste die süsse Schwermut Ossian's zusagen, der, dem Tode zuwankend, über die Vergänglichkeit alles Irdischen nachsinnt. Von der zur Mode gewordenen Ossianschwärmerei hingerissen, dichtete Monti 1778 den *Entusiasmo Melanconico*[3]) und die *Elegia prima.*[4]) Auf die Wertherstimmung in diesen beiden Gedichten hat schon Vicchi kurz hingewiesen.[5]) Niemand aber hat bis jetzt die darin enthaltenen Ossianmotive aufgedeckt. Da die berühmten *Sciolti a Sigismondo Chigi*[6]) allem Anschein nach nichts anderes darstellen als eine spätere Bearbeitung bezw. Verschmelzung der beiden vorgenannten Gedichte unter Einflechtung neuer Werthergedanken,[7]) so betrachten wir alle drei Gedichte zusammen, um das Ossianische in ihnen herauszuschälen. Alle drei zeigen den jungen Dichter

Dell' italico cielo; in procellosi
Venti e bufere le sue molli aurette;
. . . .
Er fragt: Wer wird mir dichterische Gedanken einflössen?
Forse l'austero Genio inspiratore
Delle nordiche nenie? Oimè! chè nato
Sotto povero sole, e fra i ruggiti
De' turbini nudrito, ei sol di fosche
Idee, si pasce, e le ridenti abborre.
E abitar gode ne' sepolcri, e tutte
In lugubre color pinger le cose.

1) Vgl. Wiese u. Pèrcopo, *Geschichte* etc., S. 576. Ein anderer Übersetzer war Al. Torri, vgl. Torri, *Elegia* etc., S. I.

2) Vgl. oben, S. 277, Anm. 4, sein Wohlgefallen an Klopstock's Sentimentalität.

3) Monti, *Versi dell' Abate* — Parte II, S. 42 ff.

4) Ibd., S. 29 ff.

5) l. c. V, 11 f.

6) Monti, *Prose e Poesie* I, 131 ff.

7) Auch auf diese Ähnlichkeit ist meines Wissens noch nicht hingewiesen worden.

in tiefster Melancholie. Die *Einsamkeit* regt Ossian zu schmerzvollen Gesängen an. Geradeso erweckt sie auch in Monti klagenreiche Lieder.

Monti, *Versi* I, 42:

Sei tu forse [Solitudine], che a me t'aggiri,
E simile alle fioche aure del bosco
Il tuo furor patetico m'inspiri?
Sì, tu sei dessa. Il tuo sembiante fosco,
Risvegliator di lagrimosi carmi,
Io mi veggo su gli occhi, io lo conosco.

Cesarotti, *Berato*, v. 426-429:

io son solo
Sulle rive del Luta; è la mia voce
Quasi l'ultimo gemito del vento,
Quando il bosco abbandona.[1])

Macpherson, S. 380:

I am alone at Lutha. My voice is like the last sound of the wind, when it forsakes the woods.

Monti, *Versi* II, 29:

Non v'è chi ascolti i miei lugubri accenti
Altro che i tronchi delle piante antiche.
Flebile fra le tetre ombre dolenti
Regna il silenzio, e a lagrimar m'invoglia
Rotto dal cupo mormorio de'venti.
Qui dunque posso piangere a mia voglia,
Qui posso lamentarmi, e alla fedele
Foresta confidar l'alta mia doglia.

Cesarotti, *Berato*, v. 441 ff:

Vieni, figlio d'Alpino, il vacillante
Vecchio sostenta, e a'suoi boschi lo guida.
I venti si sollevano . . . .
Pende colà da uno sfrondato ramo
L'arpe di Cona, un lamentevol suono
Esce dalle sue corde: arpa leggiadra,
Deh dimmi, è il vento che ti scote? o un'ombra
Ti tocca e passa?

Macpherson, S. 380;

Lead, son of Alpin, lead the aged to his woods. The winds begin to rise . . . .

My harp hangs on a blasted branch. The sounds of its strings are mournful. Does the wind touch thee, O harp, or is it some passing ghost?

1) Man beachte hier und im folgenden auch die Ähnlichkeit der Bilder.

Monti, *Prose e Poesie* I, 142:

Già di nuovo a suonar l'aura comincia
De'miei sospiri, ed in più larga vena
Già mi ritorna su le ciglia il pianto.

Cesarotti, *Fingal*, c. IV, v. 7/8:
. . . quando mai
Cesseranno i miei pianti in riva al Cona?

Macpherson, S. 245:
When shall I cease to mourn by the streams of resounding Cona?

Monti, *Versi* I, 44:

Oh piagge oscure! oh spaventose rupi!
Oh rio silenzio! oh solitario speco,
Segreto albergator d'orsi e di lupi!
Tu mi rapisci: il tenebror tuo cieco
Piace al cor muto; e forza acquista e lena
Da te la doglia, e quel terror che è meco.

Monti, *Prose e Poesie* I, 135:

. . . di lamenti
Le caverne riempio, che dintorno
Risponder sento con pietade.

Ähnlich beweint in einer Höhle eine unglücklich liebende Schöne ihr Schicksal:

Cesarotti, *Berato*, v. 219—224.
E fino a quando
Dovrò sentirvi a risonarmi intorno,
O sorde a' miei lamenti onde marin
Lassa! non fu già sempre oscuro speco
L'albergo mio, nè gli alberi e le balze.

Macpherson, S. 377:
How long will ye roll about me, blue-tumbling waters of ocean? My dwelling was not always in caves, nor beneath the whistling tree.

Wie das Herz des Dichters von Weh erfüllt ist, so erscheint ihm auch die Natur in düsterer Trauer. Er hört Klagen in der Luft und im Wasser.

Monti, *Versi* I, 43:

Odo dell 'aura errante il fischiar mesto
E il taciturno mormorar del fonte,
Che un freddo invia su l'alma orror funesto.

Cesarotti, *Berato*, v. 119-127:
Auretta, auretta tremola,
Va di Malvina amabile
In suon pietoso e querulo
Sul sasso a mormorar.
. . . .
. . . .
Tu sola, auretta querula,
Vi resti a sospirar.

Macpherson, S. 376:
I hear the breeze of Cona . . . Its voice is mournful . . . . . Oh breeze, sigh on Malvina's tomb!

Monti, *Versi* II, 29:

Ahi, che non odo tra fronda e fronda
Il gemere dell' aure sospiranti
Misto al doglioso strepitar dell' onda!

Cesarotti, *Canti di Selma* v. 175—179:
Alpin, figlio del canto, onde sì solo
Su la muta collina? a che ti lagni,
Come nel bosco venticello, o come
Su la deserta spiaggia onda marina?

Macpherson, S. 210:
Alpin, thou son of song, why alone on the silent hill? why complainest thou, as a blast in the wood, as a wave on the lovely shore?

Er glaubt, das Klagen von Geistern zu vernehmen:

Monti, *Versi* I, 44:

Spettri e larve davanti alle palpebre
Passar mi veggo bisbigliando, e sento
Che gemono dintorno in suon funebre.
Oimè! forse d'errante Ombra il lamento
È quel, che dalla cavernoso volta
Emerge mormorando lento lento?

Auch die ossianischen Helden hören klagende Geisterstimmen:

Cesarotti, *Fingal*, c. II. v. 24—28:
[Der Geist des Crugal]. *Lagrimoso e fosco*
Quegli si stette; sull'eroe distese
La sua pallida man, languidamente
Alzò la voce in suon debole e roco,
Come l'auretta del cannoso Lego.

Macpherson, S. 227:
(Crugal) *Dim, and in tears, he stood . . . . . Faintly he raised his feeble voice, like the gale of the reedy Lego.*

Die Betrachtung der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins führt den Dichter zu dem Schlusse, dass auch die stolzen Gestirne des Himmels hinfällig sein müssen:

Monti, *Prose e Poesie* I, 141:

Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque,
E verrà tempo che da voi l'Eterno
Ritiri il guardo, e tanti Soli estingua?
E tu pur anche coll'infranto carro
Rovesciato cadrai, tardo Boote,
Tu degli Artici lumi il più gentile? [1])

Cesarotti, *Cartone*, v. 177-179:

O tu celeste lampa,
Dimmi, o Sol, cesserai? verrai tu manco,
Possente luce?

Macpherson, S. 157:

When thou, son of heaven, shalt fail! If thou shalt fail, thou mighty light! If thy brightness is for a season . . . .

Nach der Betrachtung der drei erwähnten Monti'schen Gedichte wenden wir uns zu seinem *Aristodemo*. *„Una bella elegia disperata"* nennt Settembrini [2]) diese Tragödie. Zugestandenermassen hat Monti in diesem Stücke Werther benützt; [3]) auf Ossian scheinen folgende Stellen zurückzugehen:

Monti, *Prose e Poesie* I, 75:

Oh di rupi d'Itome . . . .
Più non udrite delle mie vittorie
I cantici guerrieri!

Cesarotti, *Oitona*, v. 130-134:

. . . sì sì; m' è grata
La ristretta magion, grata la bigia
Pietra de'morti. O Tromato romita,
No dagli scogli tuoi, dalle tue rupi
Più non mi spiccherò.[4])

Macpherson, S. 173—174:

The narrow house is pleasant to me, and the gray stone of the dead; for never more will I leave thy rocks, O sea-surrounded Tromathon!

---

1) Diese Stelle ist schon von Zumbini, *Sulle Poesie* etc., S. 239 als ossianisch erkannt worden.

2) *Lezioni* . . . II, 237.

3) Vgl. oben, S. 278.

4) Eine ähnliche Anrufung, die allerdings eine ganz andere Stimmung wiedergibt, findet sich Cesarotti, *Dartula*, v. 93—95:

. . . O fortunate, o care
Colline d'Eta! Esse vedranno a caccia
I suoi vestigi . . .

Monti, *Prose e Poesie* I, 85:

Verrà dimani il sole che dall'alto
La mia grandezza illuminar solea;
Mi cercherà per questa reggia, ed altro
Non vedrà che la pietra che mi chiude.[1])

Cesarotti, *Berato*, v. 15—18:

Verrà doman chi mi mirò pur oggi
Gajo di mia beltà:
Ei scorrerà col guardo e campi e poggi,
Ma non mi troverà.

Macpherson, S. 374:

To-morrow shall the traveller come; he that saw me in my beauty shall come. His eyes will search the field, but they will not find me.

In Monti's lyrischem Epos, der *Bassvilliana*, hören wir, wie schon in der *Elegia Prima*[2]) das Klagen des Wassers. Ganz ossianisch klagt auch der Wind in den Klüften:

Monti, *Prose e Poesie* I, 238:

E sol s'udia tra' sassi il rio lagnarsi,
Siccome all'appressar della tempesta.

Ibd. I, 251:

E le larve . . . . .
. . . parer vento che rotto
Fra due scoglie si vada lamentando.

Cesarotti, *Fingal*, c. II, v. 406/407:

Trassi a quei detti alto sospir, qual vento
Da fessa rupe . . .

Macpherson, S. 233:

I sighed as the wind in the cleft of a rock.

Selbst die Sonne ist tränenvoll.

Monti, ibd. I, 295:

Già il Sol lavava lagrimosi i crini.

Cesarotti, *Dartula*, v. 155-158:

. . . trista era l'alma
Di Nato, come suole in dì di nebbia
Starsi con fosca acquosa faccia il Sole.

Macpherson, S. 281:

The soul of Nathos was sad, like the sun in the day of mist when his face is watery and dim.

---

1) Zumbini weist (l. c., S. 68) auch hier Ähnlichkeit mit der im folgenden zitierten Macpherson-Stelle nach, ohne auf Cesarotti's so ähnlichen Wortlaut aufmerksam zu machen.

2) Vgl. oben, S. 284.

Am Anfange des 7. Gesangs von Monti's *Bardo della Selva Nera* findet sich ein herrliches „Lob der Tränen“:

Monti, ibd. II, 228:

Oh! del nostro sentir parte migliore,
Generosa di belle alme fralezza,
Lagrime pie! per voi vinto il dolore
Tace, e la punta del suo dardo spezza;
Per voi fra l'onde degli affanni il core
Beve, ignota al profano, alma dolcezza;
Voi degli afflitti voluttà, voi pura
Fonte di pace in mezzo alla sventura.

Ähnlich schwelgen die ossianischen Helden und Heldinnen geradezu in Tränen und Wehmut:

Cesarotti, *Carritura,* v. 44—46: . . . . *È dilettosa e dolce* *La gioja del dolore; ella somiglia* *Di primavera tepidetta pioggia* . . .	Macpherson, S. 144: *Pleasant is the joy of grief;* *it is like the shower of spring* . . .
Cesarotti, *Croma,* v. 60—62: *Havvi dentro la languida tristezza,* *Un non so che che l'anima vezzeggia,* *Quando in petto gentile abita pace*[1]).	Macpherson, S. 178: *There is a joy in grief, when* *peace dwells in the breast of the sad.*

Man vergleiche auch die rührselige Scene am Schlusse von *Fingal,* c. V, welche den weinenden Ossian selbst zeigt:

Cesarotti, *Fingal,* c. V, v. 403 ff: *Un giorno ella cantò del giovinetto* *Corman, che cadde per amarla; io vidi* *Sulle guancie di lei, sulle sue ciglia* *Le lagrime pietose* . . . . *mi si strugge il core,* *E gli occhi mi ringorgano di pianto.*	Macpherson, S. 260: *One day she sung of Cormar's fall,* *the youth who died for her love.* *I saw the tears on her cheek, and* *on thine, thou chief of men* . . . . *My eyes must have their tears.*

1) Vgl. oben, S. 268.

§ 3. Ossianische Natur- und Personenschilderung bei Monti.

Man nennt die ossianische Dichtung eine Nebel- und Wolkenpoesie und verbindet damit meistens einen Tadel. Wir sind in der Tat versucht, den Umstand, dass Macpherson fast immer unbestimmte Figuren und Landschaften malt, einem Mangel an Gestaltungskraft zuzuschreiben, aber vielleicht verfolgte er gerade mit dieser Art der Darstellung den Zweck, seinem Ossian eine besondere Eigentümlichkeit, ein auffallendes Gepräge zu geben. Jedenfalls lag es dem Schotten nahe, die kaledonischen Gegenden, in denen sich seine Helden bewegen, so zu malen wie sie den grössten Teil des Jahres hindurch sind, nämlich in Nebel und Wolken gehüllt. Anders verhält es sich mit Monti, der ebenfalls eine Vorliebe für Nebel und Wolken zu erkennen gibt, wenn er auch später gegen die *„tenebrose nebbie“* aufgetreten ist.[1]) Aber auch bei ihm finden sich die dämmerigen, düsteren Szenen, die farblosen Figuren, die er tadelt und die wir an ihm tadeln müssen. Seine Liebhaberei für Visionen verführt ihn nämlich nur zu oft dazu, traumhaft sich im Äther bewegende, verschwommene Gestalten zu beschreiben.[2]) Adjective wie *oscuro, fosco, buio, confuso, deserto* kehren daher bei ihm immer wieder und berühren bei einem italienischen Dichter, der unter so heiterem Himmel aufwuchs, seltsam genug. Da diese Art von Kolorit aber ganz ossianisch ist,[3]) so ist es sehr wahrscheinlich, dass Monti auch hierin von Ossian beeinflusst war. Die im folgenden angeführten Beispiele werden dies dem Leser anschaulich machen, auch wenn wir nicht in jedem einzelnen Falle auf die Ähnlichkeit besonders hinweisen.

Über der natürlichen Welt baut Monti sowie Ossian das Wolkenreich der Geister auf. Hinsichtlich deren Darstellung sind bei den beiden Dichtern folgende Ähnlichkeiten zu erwähnen:

Die Geister kreischen und machen Lärm:

Monti, ibd. I, 251:

E le larve . . . . .
. . . . . parer vento che rotto
Fra due scogli si vada lamentando.

1) Vgl. oben S. 280.

2) Auch Cantù, *Monti e l'età* etc., S. 314 wirft ihm *„abuso di ombre“* vor, namentlich in der *Bassvilliana.* Er zählt acht Gedichte Monti's auf, in denen Schatten vorkommen.

3) Schnabel, *Ossian* etc., S. 371 hat im 1. Duan von *Cathloda* (Macph. S. 126—130) den Begriff „dunkel“ nicht weniger als zwanzigmal gefunden.

Cesarotti, *Dartula*, v. 148/149: *. . . L'ombra di Cucullin: n'era il sospiro Spesso, affannoso . . . . . . e la sua voce Parea vento in caverna.*	Macpherson, S. 281: *The ghost of Cuthullin . . . the sighing of his breast was frequent . . . . His voice was like hollow wind in a cave.*

Monti, ibd. I, 251 sagt von Geistern:

Un murmure facean, che cupo il fiume
Dai cavi gorghi ne rendea rimbombo . . . .

Ebenso I, 265:

V'accorrean rabbuffate altre feroci
Larve, e mettean, confuse entro quei cupi
Seni, un suon di lamenti e orrende voci,
Pare a rombo di vento tra le rupi
Imprigionato . . . . .

Cesarotti, *Fingal*, c. III. v. 341—345: *. . . spargesi su i monti Alto infinito gemito confuso, Pari a notturno tuon, quando una nube Spezzasi in Cona, e mille ombre ad un tempo Mandan nel vuoto vento orrido strido.*	Macpherson, S. 241: *The groan of the people spread over the hills: it was like the thunder of night, when the cloud bursts on Cona, and a thousand ghosts shriek at once on the hollow wind.*

Ferner werden die Geister mit dem Monde verglichen:

Monti, ibd. I, 262 sagt von zwei seligen Geistern:

. . . a quei campioni
Il cherubico volto si scolora;
..Pari a quel della Luna . . .

Cesarotti, *Fingal* c. I, v. 40/41: *Disse* [Crugal's Geist], *e sparì come .. .. ..offuscata luna Nel fischiante suo nembo.*	Macph., S. 227: *Like the darkened moon he retired in the midst of the whistling blast.*

Der Engel des Kriegs erschreckt bei Monti die Menschen wie ein erzürnter ossianischer Geist durch Meteore:

Monti, ibd. II, 125:

Venia *ravvolta* *di sanguigna e scura*
Meteora, e tutta la celeste traccia
Seminava di lampi e di paura.

Cesarotti, *Temora*, c. II, v. 134—139:

. . . . . Non con più forza
Tutto vestito di meteore ardenti
Dalle sale del turbine e del tuono
Scende Tremmorre, e dal focoso seno
Sopra il turbato mar sgorga tempesta;
Di quella onde Colgarre alla battaglia
Venne fremendo . . . . .

Macph., S. 318:

As Trenmor, clothed with meteors, descends from the halls of thunder, pouring the dark storm before him over the troubled sea; so Calgar descended to battle . . .

In alter und neuer Zeit haben sich die Dichter des Kunstgriffes bedient, ihren Schilderungen von Naturszenen dadurch mehr Stimmung zu verleihen, dass sie Personen auftreten liessen, an denen sie die Wirkung des betreffenden Naturschauspiels auf das menschliche Gemüt vorführten. Ossian liebt es nun, diese Personen, die in gar keinem Zusammenhang mit der Handlung stehen, lange sentimentale Betrachtungen anstellen zu lassen. Meistens ist es bei ihm der einsame Jäger, der den Platz betritt, an dem sich irgend eine Begebenheit abgespielt hat, der Wanderer, der etwas Liebliches an einem Orte vermisst u. s. w.[1]) Monti scheint in einigen Fällen

1) Wer Goethe's *Werther* kennt (auch Monti hatte ihn gelesen, vgl. oben S. 278) wird sich an die Stelle erinnern: „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt. Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt! . . . . Wenn ich ihn dann finde, den wandelnden grauen Barden . . . ., wenn ich den tiefen Kummer auf seiner Stirne lese, den letzten verlassenen Herrlichen . . dem Grabe zuwanken sehe. wie er nach dem hohen, wehenden Grase niedersieht und ausruft: Der Wanderer wird kommen, der mich kannte in meiner Schönheit und fragen: Wo ist der Sänger, Fingals trefflicher Sohn? Sein Fuß geht über mein Grab hin, und er fragt vergebens nach mir auf der Erde." — Ebenso an die Szene, in der Werther der Geliebten seine Übersetzung von Ossian's *Gesang von Selma* vorliest. Er wird durch Lottens Schluchzen unterbrochen. Nachdem sich beide ausgeweint, liest er „halb gebrochen" weiter: „Warum weckst du mich, Frühlingsluft? . . . . Die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter zerstört! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden."

dieses Kunstmittel Macphersons's nachgeahmt zu haben. Der Anblick des Sternenglanzes erweckt bei ihm in der Seele des einsamen Pilgers Heimweh:

Ibd. I, 370 f.:

La bella donna che sua scorta venne,
Folgorando sparir, quale sovente
Veggiam di notte scintillar baleno,
Onde prende smarrito in suo viaggio
Conforto e speme il pelegrin soletto,
Cui della patria punge e della sposa
Dopo gran lontananza alto desio.

Ein andermal erscheint der erschreckte Landmann (ibd. II, 189):

. . . . un mormorio
Fan confuso e feral, quale ne' boschi
Del Gargaro racchiusi e già vicini
A far tempesta i venti: il rombo n'ode
L'arator da lontano, e sul periglio
Della già bionda spiga impallidisce.

Ein drittes Mal der staunende Wanderer (ibd. II, 169):

Nuda il veglio ha la fronte, e su la fronte
Gli tremula canuto il crin, siccome
Onda di nebbia che il ciglion lambisce
Del deserto dirupo, e l'occhio invita
Del vïandante a contemplar la brulla
Maestà de' suoi fianchi . . .

Während Monti sonst gewöhnlich die Menschen aus der Ferne und in schwachen Umrissen darstellt, gibt er im *Bardo* eine ziemlich eingehende Beschreibung der Hauptpersonen. Hier treten der Barde Ullin und seine Tochter Malvina auf. Beider Namen verraten sogleich die ossianische Herkunft. Ullin heissen bei Ossian drei Männer: der oberste von Fingal's Barden,[1]) ein Krieger im Gefolge Ossian's, als dieser um Everallin warb,[2]) und endlich der Sohn Cairbar's aus Croma in Irland.[3]) Jedenfalls verdankt der Ullin im Schwarzwalde dem schottischen Bardenführer seinen Namen.

---

1) Vgl. Macpherson, l. c., S. 256.
2) Vgl. Macpherson, l. c., S. 246.
3) Vgl. Macpherson, l. c., S. 257.

Malvina, die Tochter des Toscar, die Witwe von Ossian's Lieblingssohn und beständige Begleiterin ihres Schwiegervaters, hat der Tochter des schwäbischen Barden ihren Namen gegeben.[1]) Wie Ossian seine *„daughter of the hand of snow"*,[2]) so hat Ullino seine Tochter in der Kunst des Harfenspiels und des Gesangs unterrichtet:

Monti, ibd. II, 169:

Salia tutto raccolto in suo pensiero
L'irto poeta [Ullino], *e dietro gli recava*
L'arpa Cherusca la gentil Malvina;
Alle cui rosee dita il dolce tocco
Insegnò della lira Ullino istesso.

Cesarotti, *Guerra di Caroso*, v. 317 ff.:

Ma tu, Malvina mia, . . .
. . . fa che s'oda in Cona
La strepitosa caccia, ond'io ripensi
Agli antichi miei dì. Portami l'arpa,
Gentil donzella, ond'io la tocchi . . .
Stammi tu presso, ed i miei canti ascolta,
E sì gli apprendi.

Macph., S. 193:

. . . O Malvina! . . . Let the chase be heard on Crona; let me think on the days of other years. And bring me the harp, O maid! that I may touch it . . . Be thou near to learn the song.

Der Monti'sche Barde und seine Tochter stehen auf einer Bergkuppe und schauen in das Donautal hinab, gegen Ulm zu, das von den Franzosen eingenommen werden soll. Ullin trägt als eine Art Amtstracht die „Bardenkapuze". Das „germanische Wams", aus rauhem Stoff gearbeitet und von einem safranfarbigen Gürtel gehalten, reicht ihm bis an die Knie. Seine Miene trägt einen edlen Ernst zur Schau, sein Schritt ist bedächtig; unterwegs stösst er schwere Seufzer aus. Er ist barhäuptig, sein graues Haar flattert im Winde. So genau ist bei Ossian keiner der Barden geschildert. Auch die Vignette der Ausgabe des italienischen Ossian (1763) zeigt den greisen Barden in anderer Stellung, nämlich sitzend, allerdings auch barhäuptig und mit einem langen Wams bekleidet.[3]) Mag nun

1) Vgl. Macpherson, l. c., S. 126, 188, 193, 245, 375. **Merkwürdigerweise ist auf dieses Abhängigkeitsverhältnis m. W. noch von niemand hingewiesen worden.**
2) Ibd., S. 245.
3) Vgl. Anhang, S. 315 f.

Monti dieses Bild gekannt haben oder nicht, mehrere Züge hat er sicherlich aus Ossian entlehnt. Man vergleiche:

Monti, ibd. II, 169:

Gli tremula canuto il crin, siccome
Onda di nebbia che il ciglion lambisce
Del deserto dirupo . . .

Cesarotti, *Fingal,* c. I, v. 209—212:

. . . sembra il tuo volto
Neve là nel deserto, e i tuoi cappelli
Fiocchi di nebbia, che serpeggia e sale
In tortuosi vortici . . .

Macph., S. 219:

But thou art snow on the beaths thy hair is the mist of Cromla; when it curls on the hill . . .

Wie bei Ossian, so ist auch bei Monti der Barde nicht nur Sänger, sondern zugleich Krieger:

Monti, ibd. II, 178:

. . . . Anch'io
Trattai nel fiore delle forze il brando
In crudeli battaglie, e a me pur anche
Splende di belle cicatrici il petto.

Cesarotti, *Fingal,* c. VI, v. 420—422:

. . . io mescolai più volte
Allor la mia voce, e delle lancie
Cantai gli scontri, ove ho pugnato e vinto...

Macph., S. 268:

I joined the bards, and sung of battles of the spear. Battles! where often I fought.

Monti macht ihn aber auch zum Propheten.[1]) Da dies gar nicht ossianisch ist, indem Ossian's Barden sich höchstens in elegischen Zukunftsträumen ergehen, so ist hier an ein anderes Vorbild zu denken. Augenscheinlich war Gray's *Bard* seine Quelle.[2]) Trotzdem enthält eine

1) *Prose e Poesie* II, 169:

. . . dello spirto erede
Dell'indovina vergine Velleda.

2) Darin sagt ein Barde Englands Zukunft voraus, und zwar ist dies derselbe Barde vom Conway, von dem Monti erzählt, er habe Verwünschungen gegen den englischen König Eduard I. ausgestossen (Monti, ibd. II, 170). Vgl. Gray and Blair, *Poems*, S. 19 ff.

seiner Prophezeiungen etwas echt Ossianisches, nämlich den Hinweis, dass dereinst Disteln und Gras auf der Stätte wachsen werden, da der Helden sterbliche Hülle modert (ibd. II, 175):

. . . . il postero
Di santo orror colpito
Ricercherà la fossa
Che degli eroi tien l'ossa.
Coprirà l'erba e il tribolo
Le mute spoglie, ed irti
Per le notturne tenebre
Vagoleran gli spiriti,
Che morti ancor daranno
Spavento all' Alemanno.

Disteln, Gras und Moos bedecken bei Ossian die Steine, unter denen die gefallenen Helden ruhen:[1])

Cesarotti, *Cartone,* v. 11 — 15:

. . . . . ivi soletto stassi
L'ispido cardo: due muscose pietre,
Mezzo ascoste sotterra, ai riguardanti
Segnan quel luogo.

Macph., S. 155:
The thistle is there alone, shedding its aged beard. Two stones, half sunk in the ground, show their heads of moss.

Eine der obigen Stelle in Monti ganz ähnliche, wenn auch ohne Erwähnung der Disteln, lesen wir

Cesarotti, *Temora,* c. I, v. 136—138:

. . . Morven selvosa
Non rivedrà i suoi duci; e in mezzo a Selma
Crescerà l'erbo e'l musco alto degli anni.

Macph., S. 307:
The steps of his chiefs will cease in Morven. The moss of years shall grow in Selma.

---

1) Auf Schritt und Tritt begegnen wir bei Ossian der Distel, sodass es fast scheint, als ob Macpherson mit ihr etwas ganz Neues in die Dichtung hätte einführen wollen. Dasselbe gilt wohl auch von den bei ihm so häufigen Meteoren.

§ 4. Ossianische Diktionsmittel bei Monti.

1. Der malende Genetiv.

Bei der Untersuchung von Cesarotti's sprachlichem Ausdruck haben wir merkwürdige Genetive, wie *figlio della battaglia* etc. angetroffen, welche auf den von Macpherson ungemein häufig verwendeten malenden „gälischen“ Genetiv zurückgehen.[1]) Bei Monti finden wir Nachahmungen solcher Ausdrücke:

Prose e Poesie II, 169:

. . . discese fulminando il Sire
Delle battaglie . . .[2])

Ibd. II, 169: *Ullin, germe di forti . . .*

Cesarotti, *Temora*, c. VI, v. 3/4:	Macph., S. 347:
. . . altero germe *Della candida Clato.*	*son of whitebosomed Clatho.*

Andere Beispiele dieser Art, wie *nebbia degli anni* u. a. werden wir bei der Besprechung von Monti's Wortvergleichen antreffen.[3])

2. Wiederholung des Substantivs.

Ganz kunstmässig wie bei Ossian erscheint dieses Hervorhebungsmittel in den Eingangsversen zum *Bardo*, der überhaupt viel Ossianisches enthält:[4])

Monti, ibd. II, 169:

. . . il Bardo Ullino;
Ullin, germe di forti . . .

Cesarotti, *Temora*, c. VI, v. 337:	Macph., S. 352:
. . . . era spento Calmar, Calmar di Lara.	*Calmar fell, Calmar from Lara . . .*

3. Apostrophe.

Monti ruft wie Ossian in auffallender Weise unbelebte Dinge, besonders gern Naturerscheinungen, an. Ganz in Ossian's Art, noch dazu

1) Vgl. oben, S. 266.
2) Parallelstellen aus Cesarotti und Macpherson ebenfalls oben, S. 266.
3) Vgl. unten, S. 305 ff.
4) Vgl. unten, S. 307, Anm. 1.

Cesarotti, *Carritura,* v. 497 — 501:

. . . in pace
Rassembri il Sol che dopo pioggia appare:
Dal verdeggiante stelo in faccia a lui
I fiori alzano il capo . . .

Macph., S. 150:

. . . in peace, thou art like the sun, when he looks through a silent shower: the flowers lift their fair heads before him . . .

Monti, ibd. II, 180:

. . . . . gli brillava il viso
Come raggio di Sol che dopo il nembo
Ravviva il fiore e dal furor battuto
D'aquilon tempestoso . . . . .

Cesarotti, *Dartula,* v. 285 — 228:

. . . il cor di gioja
Rideami della pugna al fero aspetto,
Come ristretta verdeggiante valle,
Se coi vividi raggi il Sol l'investe.

Macph., S. 283:

My soul brightened in the presence of war, as the green narrow vale when the sun pours his streamy beams . . .

Monti, ibd. II, 262:

Come allor che da livida palude
S'alza negro vapor, che invidioso
D'Iperione al folgorante figlio
Copre il nitido volto, e non l'offende;
Sola s'attrista della tolta luce
La famiglia de' fior che moribonda
Il mesto capo inchina, e pregar sembra
L'amato raggio che la torni in vita;
Tale in mezzo all'offese era il sembiante
Dell'augusto Giuseppe. . . .

Vgl. dazu die beiden angeführten Parallelstellen aus Cesarotti und Macpherson, sowie die folgenden:

Cesarotti, *Temora*, c. IV, v. 245—249:

. . Avresti appunto
Viste di paludosa infetta nebbia
Due smisurate ed orride colonne,
Quando di mezzo in suo chiaror sovrano
Vi spunta il Sol . . .

Macph., S. 337:

. . . like two columns of morning mist, when the sun rises, between them, on his glittering rocks. Dark is their rolling on either side: each toward its reedy pool.

Monti, *Poesie . . . con Note*, S. 203:

Quale, se sgombro delle nubi il velo,
Vibra il sole più schiette
Le lucide saette,
Si rialzano i fiori in su lo stelo,
Tale . . .

Vgl. dazu die obigen Stellen, sowie folgende:

Cesarotti, *Fingal*, c. I, v. 217—220:

Vanne a Fingal, digli ch'Erina è bassa,
Fa che s'affretti. Oh venga tosto a noi
Qual vivo sole, e le tempeste nostre
Sgombri coi raggi e rasssereni il colle.

Macph., S. 239:

Tell to Fingal that Erin is fallen. Bid the king of Morven come. O let him come, like the sun in a storm, to lighten, to restore the isle!

An anderen Stellen erscheint der Blitz, bezw. der plötzliche Lichtstrahl.

Monti, *Prose e Poesie* I, 132:

Giorni beati, che in solingo asilo
Senza nube passai, chi vi disperse?
Ratti qual lampo che la buia notte
Segna talor di momentaneo solco
E su gli occhi le tenebre raddoppia
Al pellegrin che si sgomenta e guata.

Desgleichen Monti, ibd. I, 52:

Nè mai diletto gli brillò sul cuore,
O se brillovvi, fu di lampo in guisa
Che fa un solco nell'ombra e si dilegua.

Cesarotti, *Fingal, c. I, v.* 194—197:
. . . . Ah tu cadesti
Come stella fra tenebre che striscia
Per lo deserto, e'l peregrin soletto
Di cosi passegier raggio si dole.

Macph., S. 219:
Thou hast fallen in darkness, like a star that shoots across the desert, when the traveller is alone, and mourns the transient beam!

Oder ibd. *Temora,* c. VII, v. 41/42:
. . . . essi [del prode i fatti] *non sono*
Fuggitivo balen.

Ibd. S. 355:
They [the deeds of the valiant] *are not there a beam of lightning, which is seen, and is then no more.*

Monti, ibd. I, 370 f.:

La bella donna che sua scorta venne,
Folgorando sparir, quale sovente
Veggiam di notte scintillar baleno,
Onde prende smarrito in suo viaggio
Conforto e speme il pellegrin soletto,
Cui della patria punge e della sposa
Dopo gran lontananza alto desío.

Cesarotti, *Fingal,* c. VI, v. 122—127:
. . . . . l'improvvisa vista [eines Mädchens]
Sino al cor lo colpì, siccome un vivo
Raggio di luce che diritto incontra
I figli della grotta, allor che al sole
Escon dal bujo, e al luminoso strale
Chinano i sguardi abbarbagliati e punti.

Macph., S. 263:
She was to him a beam of light that meets the sons of the cave; when they revisit the fields of the sun, and bend their aching eyes!

Nebel und Dünste spielen nicht nur in Ossian's, sondern auch in Monti's Vergleichen eine grosse Rolle.

Monti, *Versi* I, 29:

> *Qual da un fiume talor la vespertina*
> *Nebbia s'estolle, e dopo breve istante*
> *Giù nella valle rotasi, e declina;*
> *Tal . . .*
> *La celceste discese Ombra aspettante.*

Cesarotti, *Fingal*, c. II, v. 33—35:
Ein Geist spricht: *qual nembo di Cromla*
Son vuoto e lieve, e per l'aere galleggio,
Come nebbia sottile.

Macph., S. 227:
I am light as the blast of Cromla, I move like the shadow of mist.

Monti, *Prose e Poesie*, I, 182:

> *Vapor fu questo che, per vento errando,*
> *Passò dinanzi al sole, e non l'offese.*

Cesarotti, *Temora*, c. I, v. 236—238:
Svanire ei deve di Cairba in fronte,
Come di nebbia una sottil colonna
Contro i venti dell'Ata.

Macph., S. 308:
But he must vanish before Cairbar, like a thin pillar of mist before the winds of Atha!

Monti, ibd. I, 245:

> *Che la tremenda vanità di Francia*
> *Sul Tebro è nebbia che dal Sol si doma.*

Cesarotti, *Temora*, c. V, v. 74—77:
Solo il mio sguardo i contumaci e alteri
Di mirar non degnava; il mio convito
Non s'imbandia per loro, e al mio cospetto
Svanian qual nebbia all' apparir del Sole.

Macph., S. 341:
When the haughty appeared, I beheld them not. They were forgot at my feasts. Like mist they melted away.

Monti, *Versi* II, 46:

Das blonde Haar der Geliebten:

Come striscia leggiera
Di vapore, che a sera
Va serpeggiando, e splende
Davanti al Sol cadente
O su la faccia pende
Della Luna sorgente.

Cesarotti, *Comala*, v. 100—102:

. . . aveva i crini
Morbidi come nebbia,
Lucidi come raggio?

Macph., S. 139:

Was his hair like the mist of the hill, soft and curling in the day of the sun?

Die Wolken in ihrer Ohnmacht gegenüber der Allsiegerin Sonne finden wir auch zu Vergleichen benützt.

Monti, *Prose e Poesie* I, 405:

Ma qual dinanzi al Sol, che in alto poggia,
Passa l'invida nube e non l'offende, . . .
Tal di Giove fia l'ira e il mio disprezzo.

Cesarotti, *Guerra di Caroso*, v. 237—241:

. . . improvvisa
Oscuritade gli sorgea sul volto.
Così nube talvolta errar si scorge
Sulla faccia del Sol, che poi di Cona
Torna serena a risguardar dai colli.

Macph., S. 192:

At times he was thoughtful and dark, like the sun when he carries a cloud on his face, but again he looks forth from his darkness on the green hills of Cona.

Bei anderen Vergleichen hören wir das hohle Brausen der Winde und Stürme in den Klüften.

Monti, ibd. II, 224:

Come vento tra scogli imprigionato
Fremè il Consesso a quel parlar già pregno
Di vicina tempesta.

Ibd. II, 244:

E un fremer si sentia di rotte e cupe
Voci, qual vento in cavernosa rupe.

Cesarotti, *Dartula,* v. 153—154: *. . . la sua voce* *Parea vento in caverna.*	Macph., S. 281: *His voice was like hollow wind in a cave.*
Cesarotti, *Fingal,* c. I, v. 406/407: *Trassi a quei detti alto sospir, qual vento* *Da fessa rupe . . .*	Macph., S. 233: *I sighed as the wind in the cleft of a rock.*

An die Erscheinungen aus dem Reiche der Luft reihen sich die aus dem Reiche des Wassers.

Monti, ibd. I, 254:

Poi tal s'intese un mormorio profondo
Che lo spesso cader parea dell'acque,
Allor che tutto addormentato è il mondo.

Ibd. II, 269:

. . . con fracasso
Simigliante di molte acque al fragore,
Altissime dicean voci infinite . . .

Cesarotti, *Fingal,* c. III, v. 486/487: *. . . alzò la voce* *Pari al suon di più rivi.*	Macph., S. 243: *. . . his voice like many streams.*
Cesarotti, *Latmo,* v. 12—14: *Chi vien? . . .* *. . . come torrente* *D'oscuritade?*	Macph., S. 269: *Who pours from the eastern hill, like a stream of darkness?*

Monti, *Versi* I, 17/18:

Affollate le turbe in Vaticano
Traeansi a dirgli il doloroso addio;
Somiglianti ad un mar, che da lontano
Fremer s'ode . . .

Cesarotti, *Fingal*, c. I, v. 407—409:
Non mugghiar d'oceano . . .
Può uguagliar quel rimbombo.

Macph., S. 222:
As the noise of the troubled ocean, when roll the waves on high . . . such is the din of war.

Aus dem Kreise der Pflanzen seien folgende Vergleiche angeführt:

Monti, *Poesie*, S. 213:

Così quando dal ciel fiamma funesta
Una quercia ferì, che i larghi bronchi
Alto all'aure spandea per la foresta,
Benchè squarciati, affumicati e monchi,
Pur su l'arso sabbion col proprio pondo
Ritti si stanno e maestosi i tronchi,
Quasi aspettando il fulmine secondo.

Cesarotti, *Fingal*, c. IV, v. 324—327:
Quercia parea sopra il ruscel di Luba,
Cui già rapida folgore del cielo
Lasciò brulla di foglie, e incotta i' rami:
Quella pende sul rio, sibila il musco.

Macph., S. 250:
Silent and dark he seemed, as an oak on the banks of Lubar, which had its branches blasted of old by the lightning of heaven. It bends over the stream: the grey moss whistles in the wind.

Cesarotti, *Temora*, c. III, v. 299—306:
. . . egli nel mezzo
Fermo e grande si sta; in giù dai venti
Pende fiaccato un noderoso ramo:
Ella non cura, e radicata e vasta
Sbatte e soverchia coll'aerea cima
La nebbia che l'ingombra, asilo e segno
Di meraviglia al cacciator pensoso.

Macph., S. 329:
He stands tall, amid the war, as an oak in the skirts of a storm, which now is clothed, on high, in mist; then shows its broad, waving head. The musing hunter lifts his eye, from his own rushy field!

Die Felsen werden zu folgendem Vergleich verwandt:

Monti, *Prose e Poesie* I, 405:

Quale il mar con irate onde lo scoglio
Flagella, ed egli più toreggia e sta;
Tal di Giove fia l'ira e il mio disprezzo.

Cesarotti, *Morte di Cucullino,* v. 311/312: *. . . ei stette* *Quale in turbato mar scoglio . . .*	Macph., S. 294: *. . . he stood like a rock in the midst of a roaring sea.*

II. Metaphern.

Ein typisches Beispiel für Cesarotti's Vorliebe für diese rhetorische Figur:

Temora, c. IV, v. 221/222: *. . . tu sei* *Nembo, turbin, torrente.*	Macph. ist hier viel breiter: S. 336: *Thou art fire to our eyes, on the dark-brown field. Like a blast thou hast past over hosts . . . Thy course was like a troubled stream.*

Monti hat ähnliche Metaphern:

Prose e Poesie, II, 306:

Avo tuo, fulmin di guerra.[1])

Vgl. Cesarotti, *Temora,* c. VI, v. 320: *Catmor, raggio del ciel.*	Macph., S. 352: *Cathmor was that beam from heaven.*

Monti, ibd. II, 181:

[Malvina] *è la speme, il raggio*
Dell'inclinato viver mio.

Cesarotti, *Fingal,* c. I, v. 608—610: *. . . fammi udir le lodi* *Dell'amor mio, del solitario raggio* *Dell'oscura Dunscaglia.*	Macph., S. 226: *O strike the harp in praise of my love, the lonely sun-beam of Dunscaith!*

1) Vgl. französisch: *foudre de guerre.*

Ibd. *Callin di Cluta,* v. 1—2: [Malvina] *Solingo raggio della notte bruna Vientene a me, che anch'io son desto e gemo.*	Macph., S. 194: *Come, thou beam that art lonely, from watching in the night!*
Cesarotti, *Berato,* v. 43—44: *Così presto sparisti, amata luce* [Malvina], . . .	Macph., S. 375: *Soon hast thou set on our hills!*
und ibd. v. 55: *Così presto, sparisti, o raggio amato?*	Und ibd. *Soon hast thou set, o Malvina!*

Monti, ibd. II, 175:

. . . i perigli sono
La danza degli eroi.

Cesarotti, *Calloda,* c. III, v. 44/45: *. . . erano a lui le stragi* *Conviti e feste, e degli ancisi il sangue* *Era al suo cor quasi ruscello estivo* *Allegrator d'inaridita valle.*	Macph., S. 135: *His joy was in the fall of men. Blood to him was a summer stream that brings joy . . .*

Monti, ibd. II, 238:

. . . s'erse
Subitamente nube atra di guerra.

Cesarotti, *Fingal,* c. IV, v. 440—447: *. . . lo scompiglio e'l tuono* *Della turbata pugna . . . .* *. . . Veder gli parve* *Faccia di mar rimescolato e smosso* *Dal cupo fondo, che flagella e assorbe* *Con bollenti onde l'arenoso lido.*	Macph., S. 252: *the tide of battle, like ocean's crowded waves, when the dark wind blows from the deep, and rolls the billows through the sandy vale!*

An dieses ossianische Bild der Schlacht gemahnt uns auch folgender Ausdruck Monti's:

Ibd. II, 262:

. . . spersa
Fu l'anglica procella . . .

und auf derselben Seite oben:

Col veder della mente m'avvolgea
Dentro il turbo crudel, che su l'ibero
Dal britannico lido si diffuse . . .
. . . e lui [Giuseppe] *vid' io serena*
Portar la fronte, che traverso al velo
Della nube feral splendea più bella.

„*Nube feral*" ist ebenfalls ein ossianischer Ausdruck:

Cesarotti, *Temora,* c. VI, v. 192—194:

. . . soffrirò che sfugga
Quella nube feral che acerbamente
Spense quell'astro giovenile?[1])

Man vergleiche auch zu Monti, ibd. I, 376:
nebbia degli anni: ..

Cesarotti, *Temora,* c. V, v. 10/11: *. . . io seggo Nella nube degli anni.*	Macph., S. 340: *I stand in the cloud of years.*
Dartula, v. 230/231: *. . . vecchiezza oscura Venne qual nebbia dal deserto.*	Ibd. S. 282: *The darkness of age comes like the mist of the desert.*

Wenn wir nun, am Schlusse dieser Betrachtungen angelangt, einen kurzen Rückblick auf das Verhältnis Monti's zu Ossian werfen, so sehen

1) **Monti's Schilderung auf der zitierten Seite (II, 262) erscheint mit ossianischen Bildern geradezu gespickt.**

wir, dass ossianischer Einfluss in seinen Werken nirgends so deutlich erkennbar ist wie in den drei Jugendgedichten *Entusiasmo Melanconico, Elegia prima* und *Sciolti a. S. Chigi.*[1]) Den Geist ossianischer Trauer, der diese Gedichte durchweht, verspüren wir in den späteren Dichtungen nur stellenweise. Hier werden wir, am meisten noch im *Bardo,* durch bisweilen eingestreute sentimentale Gedanken, eigenartige Züge der Darstellung, Bilder und Vergleiche, überhaupt mehr durch das Beiwerk als den Inhalt an Ossian erinnert. Wir sehen, dass Monti, der sich so geschickt den politischen Mächten seiner Zeit anzuschmiegen verstand,[2]) auch dem neben Homer die Litteratur beherrschenden Ossian bereitwillig huldigte.[3]) In dauernder Erinnerung ist ihm mehr das glänzende, mit allerhand unbekanntem Schmuck verbrämte Gewand dieses Herrschers geblieben, als sein blasses, gramerfülltes Antlitz, sein oft unheimlicher, gespensterhafter Hofstaat, seine wundersamen Kriegs- und erschütternden Liebesgeschichten.

Viel nachhaltiger war die Erinnerung an diesen Herrscher bei Foscolo. Zweimal hat sich dieser Dichter noch in späteren Jahren mit dem blinden Bardenkönig verglichen, das letzte Mal während einer Augenkrankheit.[4]) Als Monti im Jahre 1822 zu erblinden drohte,[5]) fiel es ihm nicht ein, denselben Vergleich zu gebrauchen, er hatte Ossian wohl schon vergessen.

„Non si rammenta da nessuno“. Dieser traurige Nachruf Niccolini's auf Cesarotti[6]) hat auch heute noch Geltung. Mit ebenso grossem Rechte können wir ihn auch auf Ossian anwenden, denn wie in den anderen Ländern, so ist Ossian jetzt in Italien so ziemlich vergessen. Während er einst auch bei den breiteren Massen des Lese- und Theaterpublikums bekannt war, ist er in unseren Tagen nur mehr in Bibliotheken und auf den Studiertischen vereinzelter Gelehrter zu finden. Dem heutigen nüchternen Geschlechte sagt seine zarte romantische Poesie nicht mehr zu.

---

1) Vgl. oben, S. 281.
2) Vgl. oben, S. 279.
3) Vgl. oben, S. 276.
4) Vgl. oben, S. 274 f.
5) Vgl. die sechs Sonette *Per Grave Malattia ad un Occhio,* in Monti, *Poesie* etc., S. 206 ff.
6) Vgl. oben, S. 277.

Anhang

I. Die sprachlichen Neubildungen Cesarotti's in seinem Ossian[1]).

1. Zunächst bemerken wir **Zusammensetzungen**[2]), und zwar mit substantivischem Grundwort:

*brando- baleni**[3]) (*Fingal*, c. IV, v. 293)	*sword as a meteor of night* (Macpherson, S. 250)
*nembi-cavalcator**[4]) (*Temora*, c. III, v. 127)	*rides the eddying winds* (Macpherson, S. 327)
nubi-disperditor [4]) (*Temora*, c. III, v. 125)	*scatters the clouds* (Macpherson, S. 327)

Andere Zusammensetzungen haben ein adjektivisches Grundwort:

*fosco-cerulea** (*Temora*, c. VI, v. 75)	*dark-blue wave* (Macpherson, S. 348)
*fosco-vermiglie** (*Temora*, c. II, v. 4)	*dark-red thunder* (Macpherson, S. 316)
{ *occhi-azzurri** (*Fingal*, c. IV, v. 31)	*blue-eyed* (Macpherson, S. 245)
{ *occhiazzurro** (*Fingal*, c. I, v. 13)	*blue-eyed* (Macpherson, S. 216)
occhi-ceruleo (*Fingal*, c. I, v. 182)	*blue-eyed* (Macpherson, S. 217)
*occhi-focoso** (*Calloda*, c. II, v. 73)	*fiery-eyed* (Macpherson, S. 132)
*occhi-vermiglio** (*Sulmalla*, v. 100)	*red-eyed* (Macpherson, S. 201)
*rosso-fosca**[5]) (*Calloda*, c. I, v. 168)	*dark-red* (Macpherson, S. 129)

1) Gestützt auf Bulle-Rigutini's Wörterbuch. Der Stern bedeutet, dass das Wort nicht in den Sprachschatz der Italiener übergegangen ist.
2) Hinsichtlich Cesarotti's Ansicht über das „*accoppiamento*", welches er eine „*invenzione felicissima*" nennt, deren man sich viel zu wenig bediene, vgl. seinen *Saggio sulla f. d. l.*, S. 115 f.
3) Vgl. *arco-baleno etc.*
4) Vgl. Chiabrera's *nubi-calpestatore* und oben, S. 267.
5) Vgl. *verdi-bruno.*

Mit dem Particip als Grundwort sind gebildet:

*alto-pendente** (*Callin di Cluta,* v. 91)	*my shield on the wave* (Macpherson, S. 196)
*alto-sbuffante** (*Fingal* c., I. v. 339)	*snorting* (Macpherson, S. 221)
*alto-voltani** 1) (*Temora,* c. V, v. 288)	*broad-winged* (Macpherson, S. 345)
*atro-velata** (*Temora,* c. IV, v. 296)	*dark-skirted* (Macpherson, S. 338)
*atro-veluto** (*Calloda,* c. I, v. 196)	*his shaggy brows wave dark* (Macpherson, S. 130)
*basso-veleggiante** (*Temora,* c. V, v. 330)	*slow-sailing* (Macpherson, S. 345)
*ben-crinito** 2) (*Fingal,* c. I, v. 337)	*thin-maned* (Macpherson, S. 221)
*bianco-velate** (*Fingal,* c. III, v. 238)	*white-sailed* (Macpherson, S. 239)
*bieco-guardanti** 3) (*Temora,* c. VII, v. 58)	*backward-looking* (Macpherson, S. 356)
*bosche-cerchiate** (*Temora,* c. VII, v. 1)	*wood-skirted* (Macpherson, S. 354)
*candido-galleggianti** (*Fingal,* c. VI, v. 310)	*white they float* (Macpherson, S. 266)
*candido-gorgogliante** (*Fingal,* c. IV, v. 243)	*white-bubbling* (Macpherson, S. 249)
*ceruleo-giranti** (*Fingal,* c. V, v. 8)	*blue-rolling* (Macpherson, S. 253)
*crini-sparso** (*Temora,* c. III, v. 45)	*in the wandering of his locks* (Macpherson, S. 396)
*crinisparsa** (*Temora,* c. VII, v. 221)	*with her tearful eyes* (Macpherson, S. 358)
*cupo-sonante** (*Temora,* c. VII. v. 47)	*deeply-sounding* (Macpherson, S. 355)
*dolce-lagrimante** (*Morte di Cucullino* v. 195)	*lovely weeping* (Macpherson, S. 298)
*dolce-languente** (*Temora,* c. V, v. 41)	*She did not rejoice at the strife* (Macpherson, S. 341)
*dolce-ridente** 4) (*M. di Cucullino,* v. 87)	*mildly-shining* (Macpherson, S. 291)
*dolce-tremante** 5) (*Carritura,* v. 613)	*softly trembling* (Macpherson, S. 152)

1) Vgl. das seltene Dichterwort *alti-volante.*
2) Vgl. *bencreato* etc.
3) Vgl. *guardare bieco.*
4) Vgl. Horaz' *Integer vitae: dulce ridentem.*
5) Vgl. *dolce-frizzanti.*

fosco-cerulea *	(*Temora*, c. VI, v. 75)	*dark-blue*	(Macpherson, S. 348)
fosco-crostata *	(*Callin di Cluta*, v. 167)	*dark-robed*	(Macpherson, S. 197)
'osco-faldata *	(*Calloda*, c. I, v. 103)	*dark-skirted*	(Macpherson, S. 128)
'osco-lucente *	(*Latmo*, v. 59)	*cloud on the hill*	(Macpherson, S. 270)
'osco-rotante *	(*Colnadona*, v. 2)	*dark wanderer*	(Macpherson, S. 168)
'osco-rotantisi *	(*Calloda*, c. II, v. 173)	*streaming clouds*	(Macpherson, S. 134)
'osco-vermiglie *	(*Temora*, c. II, v. 4)	*dark-red*	(Macpherson, S. 316)
emmi-distinto *	(*Fingal*, c. IV, v. 355)	*as the blue wide shell of the nightly sky*	(Macpherson, S. 251)
emmi-sparse *	(*Fingal*, c. I, v. 350)	*bright studded with gems*	(Macpherson, S. 222)
'igio-crinito *[1]	(*Temora*, c. II, v. 241)	*gray-haired*	(Macpherson, S. 320)
ni-crinito *[2]	(*Temora*, c. II, v. 188)	*red-haired*	(Macpherson, S. 319)
to-cigliute *	(*Temora*, c. V, v. 125)	*dark-browed*	(Macpherson, S. 342)
to-vellute *	(*Fingal*, c. IV, v. 57)	*brows of death*	(Macpherson, S. 246)
rgo-crestato *[3]	(*Callin di Cluta*, v. 207)	*with its eagle-wing*	(Macpherson, S. 198)
ıto-giranti *	(*Oinamora*, v. 104)	*slow-rolling*	(Macpherson, S. 167)
ıto-tonante *)	(*Fingal*, c. V, v. 81)	*slowly moved like a cloud of thunder*	(Macpherson, S. 254)
ve-alato *	(*Temora*, c. IV, v. 306)	*light-winged*	(Macpherson, S. 338)
ve-tremante *	(*Dartula*, v. 507)	*lightly trembling*	(Macpherson, S. 287)
ıgo-crinita *	(*Temora*, c. III, v. 409)	*long-haired*	(Macpherson, S. 331)
ıgo-raggiante *	(*Temora*, c. VI, v. 229)	*long beaming*	(Macpherson, S. 351)
ıgo-urlante *[4]	(*La Notte*, v. 11)	——[5]	

1) Vgl. *grigio-ferro.*
2) Vgl. *ignipotente.*
3) Vgl. das veraltete *largo-veggente.*
4) Vgl. *lungi-oprante.*
5) Dieses kurze Gedicht fehlt in der Tauchnitz-Ausgabe.

*mezzo-spenta** [1])	(*Dartula*, v. 150)	*decayed*	(**Macpherson**, S. 281)
*morte-spiranti**	(*Battaglia di Lora*, v. 270)	*deathful*	(**Macpherson**, S. 302)
*ondi-battuto**	(*Calloda*, c. II, v. 167)	*sea-beat*	(**Macpherson**, S. 133)
*ondi-cerchiata**	(*Canti di Selma*, v. 256)	*sea-surrounded*	(**Macpherson**, S. 212)
ondisonante [2])	(*Temora*, c. III, v. 112)	*Who rises . . . on Clutha?*	(**Macpherson**, S. 327)
*ondi-vagante** [3])	(*Temora*, c. VII, v. 266)	*sea-tossed*	(**Macpherson**, S. 356)
ori-crinito [4])	(*Carritura*, v. 1)	*golden-haired*	(**Macpherson**, S. 143)
*ori-lucente** [5])	(*Fingal*, c. IV, v. 354)	*studded with gold*	(**Macpherson**, S. 251)
*rosso-crinito** [6])	(*Temora*, c. I, v. 37)	*red-haired*	(**Macpherson**, S. 305)
*rosso-rotante**	(*Callin di Cluta*, v. 151)	*red-rolling*	(**Macpherson**, S. 197)
*torpido-veleggiante**	(*Temora*, c. V, v. 29)	*low-sailing*	(**Macpherson**, S. 340)
torvo-girante *	(*Guerra di Caroso*, v. 274)	*darkly-rolling*	(**Macpherson**, S. 192)
*vario-dipinto** [7])	(*Latmo*, v. 7)	*bow of the shower*	(**Macpherson**, S. 269)
vario-pinte [8])	(*Calloda*, c. I, v. 235)	*meteors of night*	(**Macpherson**, S. 130)
*vario-stridente** [9])	(*Fingal*, c. IV, v. 81)	*unconstant blast*	(**Macpherson**, S. 246)
*verdi-alate** [10])	(*La Notte*, v. 224)	— [11])	

2. Von Cesarotti neugebildete einfache Wörter.

Wir beginnen mit den Substantiven, die Cesarotti aus Verben gebildet hat [12]).

---

1) Vgl. *mezzoscuro.*
2) Ebenso **Chiabrera.** S. oben, S. 267.
3) Vgl. das seltene Dichterwort *ondi-vago.*
4) Seltenes Dichterwort.
5) Vgl. *ori-crinito.*
6) Vgl. *ori-crinito.*
7) Vgl. *vario-pinto.*
8) Allgemein gebräuchliches Wort.
9) Vgl. *vario-pinto.*
10) Vgl. *verdebruno.*
11) S. vor. S. Anm. 5.
12) *Saggio s. fil. d. lingue*, S. 113: „*Sempre un verbo potrà generare i suoi verbali*" und: „*Non è egli strano di trovar assai spesso nel Vocabolario* (gemeint: der **Crusca**) *una femmina verbale, e di cercarvi indarno il mascolino consorte?*" . . .

annodator (cuojo) (*Calloda*, c. I, v. 119)	*loosed the thong* (Macpherson, S. 128)
assordator (del tuono il carro) (*Temora*, c. VIII, v. 250)	*Thunder rolls* (Macpherson, S. 365)
crollatore (vento di boschi) (*Temora*, c. V, v. 63)	*Like the coming forth of winds* (Macpherson, S. 341)
esalatrici[1] (della nube di morte) (*Guerra d'Inistona*, v. 133 u. 176)	*Lano . . sends forth the vapour of death* (Macpherson, S. 205 u. 206)
frangitor (di scudi) (*Fingal*, c. II, v. 21)	*thou breaker of the shield* (Macpherson, S. 227)
raddolcitrici (istorie) (*Fingal*, c. III, v. 2)	*lovely tales of other times* (Macpherson, S. 235)
raggiungitor (can del vento) (*Fingal*, c. II, v. 173)	*dog that overtakes the wind* (Macpherson, S. 230)
rischiarator (vento del colle) (*Fingal*, c. IV, v. 474)	*tke blast .. brightened . . . the hill* (Macpherson, S. 252)
rischiaratrice (colonna di foco . . . della notte) (*Fingal*, c. II, v. 332)	*pillar of fire that beams on the world by night* (Macpherson, S. 232)
solcator[2] *(delle onde)* (*Callin di Cluta*, v. 141 u. *Calloda*, c. II, v. 111)	*rider of waves* (Macpherson, S. 197 u. S. 132)

Durch neue Suffixe sind entstanden:

giovincel (di Clato)[3] (*Temora*, c. III, v. 500)	*young Fillan* (Macpherson, S. 332)
un canzoncin[4] (*Morte di Cucullino*, v. 151)	*humming of the mountain bee* (Macpherson, S. 292)

Sonstige Fälle:

augei[5] (marini) (*Fingal*, c. II, v. 137)	*sea-fowl* (Macpherson, S. 229)
gioventude[6] (*Carritura*, v. 559)	*the youth* (Macpherson, S. 151)
rufoli[7] (di vento) (*Guerra di Caroso*, v. 203)	*Unfrequent blasts rush . . .* (Macpherson, S. 192)

1) Vgl. *esalatore*.
2) Vgl. *cavalcatore*.
3) Vgl. *giovenco* und das französische *jouvenceau*. Im *Saggio s. fil. d. l.*, S. 125 ff. führt Cesarotti aus, wie mit Hilfe des Französischen, das ja von allen Gebildeten Italiens verstanden werde, das Italienische zu bereichern wäre. Mit *giovinzel* scheint er einen praktischen Versuch gemacht zu haben.
4) Vgl. *canzoncina*.
5) Vgl. *augello*, ein seltenes Dichterwort.
6) Vgl. *gioventù* und den lateinischen Akkusativ *juventutem*, auch: *Saggio d. f. d. l.*, S. 119: „Die lateinische Sprache, *madre dell' italiana, ha un titolo leggitimo di soccorrer ai bisogni della figlia.*" Hier handelt es sich allerdings nur um ein „*bisogno*" des Dichters.
7) Vgl. das veraltete Adjektiv *rufoloso*, und: *Saggio* etc., S. 113: „*sempre da un addiettivo potrà dedursi il sostantivo astratto . . .*"

Einigen **Adjektiven** hat Cesarotti das Suffix *etto* hinzugefügt, das sie sonst nicht haben[1]):

debolette (voci) (*Cartone*, v. 499)	*voice sad and low* (Macpherson, S. 162)
candidetto (braccio) (*Comala*, v. 113 u. *Carritura*, v. 191)	*white arm* (Macpherson, S. 140)
focosetta (il crine Tontena) (*Temora*, c. VII, v. 342)	*fiery-haired* (Macpherson, S. 360)
ricolmetto (candidetto petto) (*Carritura*, v. 191)	*bosom heaving on the sight* (Macpherson, S. 145)
sospirosetta (*Carritura*, v. 607)	*bursting sigh* (Macpherson, S. 152)
tepidetta (pioggia) (*Carritura*, v. 489)	*shower of spring* (Macpherson, S. 150)

Aus dem Partizip *spregiante* ist als neues **Adverb** gebildet

spregiantemente (more) (*Temora*, c. VI, v. 43)	*unconcerned are his steps* (Macpherson, S. 348).

Verkürzungen sind bei zwei Adjektiven wahrzunehmen:

fragosissimo[2]) (terrente) (*Morte di Cucullino*, v. 383)	*strength of stream* (Macpherson, S. 295)
logri[3]) (fianchi) (*Temora*, c. IV, v. 73)	*on whose dark sides were the marks of streams* (Macpherson, S. 334).

Neugebildete **Verba** sind:

codeggia (Gaulo coll'ochio) (*Temora*, c. III, v. 210)	*Gaul spoke . . . as his eye pursued the course of the dark-eyed chief* (Macpherson, S. 328)

Dieses Verb verdankt seine Entstehung dem Ausdruck: *guardar colla coda dell' occhio.*

foscheggia (il Sole) (*Morte di Cucullino*, v. 71)	*The sun reddens* (Macpherson, S. 291)
rannebbia (si — la forma) (*Temora*, c. VIII, v. 445)	*He retired again in mist* (Macpherson, S. 368)

---

1) Sämtlich nach Analogie von Adjektiven wie *orgogliosetto, turgidetto* etc. gebildet. Vgl. *Saggio s. f. d. l.*, S. 114 f.: *„. . . se un termine nuovo è ben gettato nello stampo della sua classe, se egli n'esce ben conformato in ogni sua parte e colle sembianze de'suoi fratelli, se l'analogia lo impronta del suo conio, niuno può non riconoscerlo per nazionale e leggittimo, e la lingua dee lietamente riceverlo come un nuovo cittadino."*

2) Vgl. *fragoroso.*

3) Vgl. *logoro.*

ravroltolandosi (fuggì) — *Rolled into himself he flew*
(*Temora*, c. IV, v. 291) — (Macpherson, S. 337)

Nach einem ungebräuchlichen Zeitwort *ravroltare*.

sface (duol che sì ti —) — *she wastes her time in tears . . .*
(*Colanto e Cutona*, v. 118) — (Macpherson, S. 372)

Diese Form eines ungebräuchlichen Verbums *sfacciare* hat Cesarotti nach dem adjektivisch gebrauchten Particip *sfacciato* gebildet.

stisciando (lambì rapida fiamma) — *a grove through which the flame has rushed*
(*Fingal*, c. II, 312) — (Macpherson, S. 232)

stisciare scheint ein Verb dialektischen Ursprungs zu sein.

tristeggiante (gioja) — *darkening joy*
(*Temora*, c. VIII, v. 285) — (Macpherson, S. 366)

Hier hat Cesarotti das ungebräuchliche Zeitwort *tristare* erweitert, das wieder auf das Adjektiv *triste* zurückgeht.

Ein gebräuchliches Verb *sgorgare* weist ebenfalls die Einschiebung *egg* auf:

sgorgheggiar (somigliante a — di nebulose striscie) — *like ridges of mist*
(*Temora*, c. VII, v. 358) — (Macpherson, S. 360)

Sonstige Veränderungen nehmen wir wahr in dem wahrscheinlich dialektischen

cantarellando — *hummed*
(*Battaglia di Lora*, v. 234) — (Macpherson, S. 301)

Dieses Particip tritt sonst unter der Form *canterellando* (vom gebräuchlichen *canterellare*) auf.

staripa (l'acqua) — ———[1]
(*La Notte*, v. 65)

statt *straripa* ist vielleicht Druckfehler.

Beim Pronomen ist nur der populäre Pleonasmus für das einfache *meco*:

con meco (rien' battagliar —) — *let our battle be . . .*
(*Dartula* v. 526) — (Macpherson, S. 287)

zu erwähnen[2].

II. Bibliographie der italienischen Ossianlitteratur.

A) Übersetzungen.

a) Gesamtausgaben[3].

1763: *Poesie di Ossian, figlio di Fingal, antico poeta celtico, ultimamente scoperte, e tradotte in prosa inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti. Con varie annotazioni de due traduttori.* Tomi II. Padova, Comino, CIDIDCCLXIII. 8⁰.

1) Vgl. oben, S. 311, Anm. 5.
2) Vgl. die Worte De Sanctis' oben, S. 266.
3) Der Übersetzer ist hier überall Cesarotti.

Mit einer Vignette von Ant. Baratti, welche den klagenden Ossian daneben Malvina mit halb entblösster Brust, am Rande eines Baches darstellt. Der Greis sitzt auf einem Stein, Malvina lehnt sich an einen anderen Stein. Hinter ihnen steht eine Eiche, an der die Harfe hängt. Auf Wolken sitzend umschweben sie männliche Gestalten, welche Geister gefallener Helden vorstellen sollen.

Bd. I. Auf S. I ff. steht die Widmung an den Principe Alessandro Gordon Duca di Gordon, Marchese e Conte di Huntly, Conte d'Enzie etc. Darin sagt Cesarotti unter anderem, der Fürst werde sich freuen, bei Ossian seine eigene Gesinnung wiederzufinden. Die Lektüre werde für ihn ein Stachel sein, die Taten seiner grossen Ahnen nachzuahmen, die „*figli del canto*"[1] zu ehren, welche die Spender des Ruhmes seien. Derjenige wäre wohl der „*ultimo*" der Menschen, der nach der Lektüre Ossian's es wagen würde, dessen poetischen Wert geringzuschätzen.

S. IX ff.: Die ins Italienische übersetzte Vorrede des englischen „Übersetzers" Macpherson.

S. XIX ff.: Dissertation über die Echtheit der Gedichte Ossian's von Cesarotti selbst.

S. XLVI ff.: Druckerlaubnis der *Riformatori dello Studio di Padova.*

Dann: *Fingal, Comala, La Guerra di Caroso,* alle drei mit den übersetzten vorausgeschickten Inhaltsangaben und vielen von Cesarotti hinzugegebenen Anmerkungen.

Bd. II. Enthält eine historische Einleitung zu den folgenden Gedichten: *La Morte di Cucullino, Dartula, Temora* (nur 674 Verse), *Oscar e Dermino, La Battaglia di Lora, Calto e Colama, Colanto e Cutona, I Canti di Selma, Cartone, Carric-Tura, Croma* und *Latmo.* Nach der Angabe der Herausgeber der Ausgabe v. J. 1801[2]) sind in den beiden Bänden alle Gedichte übersetzt, die Macpherson bis dahin veröffentlicht hatte, ausser *Oithona* und *Berrathon*, die Cesarotti, durch andere Arbeiten aufgehalten, weglassen musste.

Diese Ausgabe hat gutes Papier und grossen, weiten Druck und ist in bezug auf Ausstattung die schönste.

1772: *Poesie di Ossian, tradotte dall' inglese in verso italiano da Melchior Cesarotti.* 4 Bde. Padova, Comino, 1772. kl. 8⁰.

Nach Cesarotti's eigener Angabe[3]) der vollständige Ossian, aber mit vielen Fehlern und ohne die *Osservazioni,* welche in der ersten Ausgabe auf die einzelnen Gesänge folgten.

1780: *Poesie di Ossian* . . . (Der Titel ist derselbe wie oben). 3 Bde. Nizza. 12⁰. Nach Cesarotti's Angabe[3]) besser als die vorige, mit den *Osservazioni* und den Varianten der beiden vorigen Ausgaben.

1782: *Poesie di Ossian.* Bassano. 12⁰.

1788: Dasselbe. Bassano. 3 Bde. 8⁰.

1793: *Poesie tradotte in prosa inglese dal signor Jacopo Macpherson e da quello trasportate in verso italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti.* 3 Bände. Bassano. 8⁰.

---

1) Vgl. Macpherson, l. c., S. 141: *Raise, ye sons of song.*
2) Vgl. Cesarotti, *Poesie di Ossian* I, 1.
3) *Epistolario,* tomo III, S. 194 (Brief an Gandini). Vgl. oben, S. 271.

1801: *Poesie di Ossian, figlio di Fingal, antico poeta celtico* (gleicher Titel wie bei der ersten Ausgabe). Pisa. 4 Bde. 8⁰.

Bildet die Bände II—V der grossen Ausgabe sämtlicher Cesarotti-Werke von Pisa (1800—1813), tomi 40 in volumi 42. Von Cesarotti selbst „durchgesehen und verbessert," wie die Herausgeber sagen[1].)

Tomo I enthält zunächst ein Vorwort der Herausgeber, dann den Abdruck der Vorrede zur 2. Ausgabe von Padova (1772), darauf ein *Ragionamento preliminare intorno i Caledonj*, den Stammbaum Ossian's, ein *Ragionamento storico-critico intorno le Controversie sull'antichità dei Poemi d'Ossian*, endlich den Fingal mit den *Osservazioni* und einer Liste der kaledonischen Namen mit deren Erklärung.

Temo II: *Comala*, dann eine *Introduzione storica dei seguenti Poemi*, nämlich: *Morte di Cucullino, Dartula, Temora, Oscar e Dermino, Sulmalla,* worauf *Osservazioni* und die Erklärung der kaledonischen Namen folgen.

Tomo III: Alle übrigen Ossiangedichte, ausser dem im

Tomo IV gedruckten: *Morte di Gaulo, Poemetto inedito di Ossian.* In einem Vorworte zu diesem Gedichte führen die Herausgeber an, es sei das erste und interessanteste der Ossianischen Gedichte, welche Smith veröffentlicht habe[2]) Cesarotti selbst betrachte dieses Gedicht als einen der überzeugendsten Beweise der Echtheit der Smith'schen Gedichte; ein unbekannter Freund Cesarotti's, nicht dieser selbst, sei der Übersetzer[3]). Dann folgt das *Compendio* der *Dissertazione Critica* des Dr. Blair, der *Indice poetico* der hauptsächlichsten Schönheiten der Gedichte, endlich das *Dizionario di Ossian.*

1807: *Poesie di Ossian.* Firenze. 4 Bde. 8⁰.

1810: Dasselbe. Bassano. 4 Bde. 8⁰.

1810: Dasselbe. Milano. 4 Bde. 8⁰.

Die beiden letzten sind Nachdrucke der Pisaner Ausgabe.

1811: Dasselbe. *Con annotazioni di due Traduttori.* Piacenza. 4 Bde. 8⁰. Ebenfalls ein Nachdruck der Pisaner Ausgabe, enthält auch den 2. Teil des Aufsatzes über den gegenwärtigen Stand der Frage hinsichtlich der Echtheit der Gedichte Ossian's von Ginguené, und nach Angabe der Herausgeber einige *annotazioni novissime* zu dieser Frage.

1813: Dasselbe. Firenze. 1813. 8⁰.

1820/21: Dasselbe. *Collezione dei Classici Italiani* No. 261—263. 3 Bde. Milano. 8⁰. Diese von mir benützte Ausgabe beruht sowohl auf der Ausgabe von Pisa als auch auf der 2. Ausgabe von Padua (1772)[4]). Der 1. Bd. enthält ausserdem eine *Vita* Cesarotti's von G. A. M. (jedenfalls Maggi) geschrieben.

1829: Dasselbe. Milano. 3 Bde. 16⁰.

b) Einzelausgaben.

α) von Cesarotti:

1797: *Oinamora d'Ossiano. Traduzione dell'abate M. Cesarotti.* (Bd. 10 der *Poemetti Italiani*).

1) Vgl. Cesarotti, *Poesie* etc. I, 3.
2) John Smith von Campelton († 1807).
3) Der Übersetzer war jedenfalls M. Leoni (vgl. nächste Seite).
4) Vgl. die Angabe der Herausgeber I, VII.

1811: *Cartone, poema tradotto dal Cesarotti.* Brescia. in f^o^. Mit der Widmung des Druckers Bettoni an Eugen Napoleon (Beauharnais).

β) nicht von Cesarotti:

1813: *Nuovi Canti di Ossian, publicati in inglese da Giovanni Smith*[1]) *e recati in italiano de M. Leoni*[1]). Firenze. 1813. 8⁰.

1814: Dasselbe. Venezia. 3 Bde. 16⁰.

1818: Dasselbe. Venezia. 3 Bde. 16⁰.

1825: *Oinamora, poemetto d'Ossian recato in terzine da Gior. Torti sopra una traduzione letterale latina dell'originale celtico.* Milano. 8⁰. Links der lateinische Text von R. Macfarlan, rechts die italienische Übersetzung von Torti.

B) Selbständige Ossiandichtungen.

1778: *Calto*[2]), *Tragedia di Giuseppe Maria Salvi.* Bergamo. 8⁰.

1780: *Comala, Componimento drammatico per musica, imitato da quello di Ossian*[3]) *di Ranieri di Calsabigi.* Musica di Pietro Morandi. Aufgeführt im Teatro Condominale in Sinigaglia im J. 1780.

1788: *Calto*[2]), *Dramma per musica. — Poesie di Giuseppe Foppa. Musica di Francesco Bianchi.* Aufgeführt zu Venedig im Teatro San Benedetto im Karneval 1788.

1803: *Calto e Colama, Cantata a due Voci. Poesia di Giuseppe Foppa. Musica di Francesco Gardi.* 4⁰.

1804: *Clato*[4]), *Tragedia di Luigi Casarini.* Venezia, Rosa. 8⁰. (Im 5. Bd. des „*Anno teatr. primo*“).

1817: *Clato*[4]), *Dramma lirico di Adriano Lorenzoni. Musica di Pietro Generali.* Aufgeführt zu Bologna im Teatro Comunale im Karneval 1817.

1832: *Clato*[4]), *Dramma lirico di Ferdinando Lirini. Musica di Pietro Raimondi.* Aufgeführt in Neapel im San Carlo-Theater im Karneval 1832.

Von Werken der italienischen Kunst, die Ossian ihr Sujet entnehmen ist mir nur eines bekannt, nämlich:

1817: *Canti d'Ossian. Pensieri d'un Anonimo disegnati ed incisi a contorno.* Venezia. in f^o^.

48 Kupferstiche mit erläuternden Bemerkungen, gewidmet den „*spettabili signori deputati di Borsa e Negozianti della Reggia Città di Trieste*“ von Gius. Battaggia.

---

1) Vgl. vor. S. Anm. 3.

2) Der eine der beiden Titelhelden von *Calto e Colama*, in: Cesarotti, *Poesie* etc. III, 63 ff. (Macpherson, S. 182 ff).

3) Cesarotti, ibd. I, 293 ff. (Macpherson, S. 138 ff).

4) *Clato* heisst Fingal's zweite Frau, die Mutter Fillan's. Vgl. Macpherson, S. 317, 345, 346, 349.

Benützte Litteratur.

Alfieri, V.: *Tragedie.* Firenze. 1814. 5 Bde. 8⁰.
— —: *Vita scritta da esso.* Londra. 1804. 2 Bde. 8⁰.
D'Ancona e Bacci: *Manuele della letteratura italiana.* Firenze. 1894. 4 Bde. 8⁰.
Baretti, Gius.: *La Frusta letteraria.* Milano. 1838. 2 Bde. 8⁰.
Bartoli, Adolfo: *Storia della letteratura italiana.* Firenze. 1878 f. 7 Bde. 8⁰.
Benzoni, Andr.: *Una lettera di M. Cesarotti,* in *Giorn. stor.* 1902 XLI. (Varietà).
Bertana, Emilio: *Il Teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri,* in: *Giorn. stor.* 1901. Supplem. No. 4.
Bertoldi, A. e Mazzatinti, G.: *Lettere inedite e sparse di Vincenzo Monti.* Torino. Roma. s. a. 2 Bde. 8⁰.
Blanc: *Bibliographie italico-française universelle ou Catalogue méthodique de tous les imprimés en langue française sur l'Italie ancienne et moderne depuis l'origine de l'imprimerie* 1475—1885. Milan. 2 Bde. 1886. 8⁰.
Bleibtreu, Karl: *Geschichte der englischen Litteratur in der Renaissance und Klassizität.* (I. Teil der *Geschichte der englischen Litteratur.*) Leipzig. s. a. 8⁰
Botta: *Storia d'Italia dal 1789 al 1814.* Parigi. 1832. 4 Bde. 8⁰.
Camerini, Eugenio: *Profili letterari.* Firenze. 1870. 8⁰.
— —: *Nuovi profili letterari.* Milano. 1879. 8⁰.
Cantù, Cesare: *Monti e l'età che fu sua.* Milano. 1879. 8⁰.
— —: *Vincenzo Monti.* (22. Bd. der *Galleria nazionale de' contemporanei italiani.*) Torino. 1861. 32⁰.
Cesarotti, Melchiorre: *Cento lettere inedite di — a Giustina Renier Michiel.* Proemio e Note di Vittorio Malamanni. Ancona. 1814. 8⁰.
— —: *Dell'Epistolario di* — Tomi III. Firenze. 1811. 8⁰.
— —: *Epistolario.* (Bd. 35—40 der Gesamtausgabe der Werke Cesarotti's). Pisa 1800—1813. 6 Bde. 8⁰.
— —: *Epistolario scelto di* —. Venezia. 1826. 8⁰.
— —: *Opere.* Pisa. 1800—1813. 40 tomi in 42 Bden. 8⁰.
— —: *Opere scelte di* —. (*Collezione dei Classici italiani* No. 261—264). Milano. 1820. 1821. 8⁰.
— —: *Poesie di Ossian tradotte da* —. (*Opere Scelte, Coll. dei Class. Ital.* No. 261—263). Milano. 1820. 3 Bde. 8⁰.
— —: *Saggio sulla filosofia delle lingue e del gusto.* (*Opere Scelte, Coll. dei Class. Ital.* No. 264). Milano. 1821. 8⁰.
Chambers, Robert: *Lives of Illustrious and Distinguished Scotsmen, Forming a Complete Scottish Biographical Dictionary.* London. 1841. 4 Bde. 8⁰.
Chiabrera, Gabr.: *Rime.* Padova. 1601. 8⁰.
Cian, Vittorio: *Italia e Spagna nel secolo XVIII,* in: *Giornale di Letteratura e Belle Arti.* Firenze. 1816 f. 2 Bde. 8⁰.
Cunningham: *Biographical and Critical Dictionary of the Literature of the Last 50 Years.* Paris. 1834. 8⁰.
Curiosità Foscoliane inedite a cura di C. Antona-Traversi. Bologna. 1889. 8⁰.
√Drechsler, Walter: *Der Stil des Macpherson'schen Ossian.* Diss. Berlin. 1904. 8⁰.

Emiliani-Giudici, P.: *Storia della letteratura italiana.* Firenze. 1869. 2 Bde. 8°.
Fingal, an Ancient Epic Poem, In Six Books: Together with several other Poems, composed by Ossian the Son of Fingal. Translated from the Gaelic Language, By James Macpherson. London. 1762. 8°.
Foscolo, Ugo: *Opere edite e postume.* Firenze. 1850—1859. 11 Bde. 8°.
Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse Language. Edinburgh. 1760. 8°.
✓ Gade, Niels W.: *Comala. Dramatisches Gedicht nach Ossian.* (*Breitkopf u. Härtel's Textbibl.* No. 53). Leipzig. s. a. 8°.
Gamba: *Galleria di Letterati ed Artisti delle Provincie Veneziane nel secolo XVIII.* Venezia. 1824. 2 Bde. 8°.
Giornale della Letteratura Italiana. Mantova. 1793. 8°.
Giornale di Letteratura e Belle Arti. Firenze. 1816. 1817. 2 tomi. 8°.
Giornale Letterario. Coira. 1768. 6 tomi. 8°.
Giornale letterario di Siena. Per l'anno 1776. Siena. 2 Bde. 1776. 8°.
Goethe's *sämtliche Werke* in 36 Bänden. Mit Einleitungen von Karl Gödecke. 15. Bd.: *Die Leiden des jungen Werthers.* 22. Bd.: *Italienische Reise.* Stuttgart. 1895. 8°.
Gozzi, Gasparo: *Dell' Osservatore del Conte — colla vita scritta da* Giov. Gerardini. Torino. 1848. 3 Bde. 8°.
Graesse, J. G. Th.: *Lehrbuch der allgemeinen Litterärgeschichte.* Dresden. 1837—1859. 4 Bde. 8°.
Gray, Thomas and Blair, Robert: *Poems, arranged for the Use of Young People.* London. s. a. 8°.
Gubernatis: *Dictionnaire International des Écrivains du jour.* Florence. 1888. 3 Bde. 8°.
Guerzoni, Gius.: *Il Teatro italiano nel secolo XVIII.* Milano. 1876. 8°.
Heyse, Paul: *Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts.* Berlin. 1889. 4 Bde. 8°.
Hoefer-Didot: *Nouvelle Bibliographie Générale.* Paris. 1855 ff. 27 Bde. 8°.
Homer's *Werke* von Johann Heinrich Voss. Leipzig. (Reclam). s. a. 12°.
✓ Jellinghaus, H.: *Ossian's Lebensanschauung.* (*Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiete der Theologie und Religionsgeschichte* No. 39). Tübingen-Leipzig. 1904. 8°.
Kerbaker, Michele: *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti,* in: *Bibliotheca Critica della Lett. Ital.* Firenze. 1897. 8°.
Klein, J. L.: *Geschichte des italienischen Dramas.* Leipzig. 1867. 4 Bde. 8°.
Klopstock's *Werke.* 4. Teil. *Klopstock's „Hermanns Schlacht" und das Bardenwesen des 18. Jahrhunderts (Denis, Gerstenberg, Kretschmann),* herausg. von Dr. R. Hamel, in: *Deutsche Nationallitteratur,* hgg. von Kürschner, 48. Bd. Berlin und Stuttgart. s. a. 8°.
Landau, Markus: *Geschichte der italienischen Litteratur im 18. Jahrhundert.* Berlin. 1899. 8°.
— —: *Goethes Werther und Foscolo's Jacopo Ortis,* in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* No. 250; 1887.
Lettera di Filebo, ossia dell'amico della gioventù intorno al sedicente Principe de Poeti d'Italia — MDCCCVII, presso i fratelli Veladini. 1807. 8°.

Lombardi: *Storia della Letteratura Italiana nel secolo XVIII.* Modena. 1827—1830. 8⁰.

Macpherson, James: *The Poems of Ossian translated. With Dissertations on the Aera and Poems of Ossian; and* Dr. Blair's *Critical Dissertation.* Leipzig (Tauchnitz). 1847. 8⁰.

Marpillero, G.: *Werther, Ortis e il Leopardi,* in: *Giorn. stor. della Lett. ital.* 1900. XXXVI. 350 ff.

Masi: *Sulla storia del teatro italiano.* Firenze. 1891. 8⁰.

Mazzatinti, Gius.: *Lettere edite e inedite di Vittorio Alfieri.* Roma-Torino-Napoli s. a. 8⁰.

Monti, Achille: *Vincenzo Monti. Ricerche storiche e letterarie.* Roma. 1873. 8⁰.

Monti, Vincenzo: *Poesie con note.* Milano. 1830. 8⁰.

— —: *Prose e Poesie, novamente ordinate accresciute di alcuni scritti inediti e precedute da un Discorso intorno alla Vita ed alle Opere dell' Autore.* Firenze. 1847. 5 Bde. 8⁰.

— —: *Saggio di Poesie.* Livorno. 1779. 8⁰.

— —: *Versi.* Parma. 1787. 2 Bde. 8⁰.

Moschini, Giannantonio: *Della Letteratura veneziana del secolo XVIII.* Venezia 1806. 4 Bde. 8⁰.

Napione, Gian-Francesco Galeani: *Dei pregi della Letteratura Italiana.* Torino. 1791. 2 Bde. 8⁰.

Nicolai, A. F.: *Über Ossian,* in: *Herrig's Archiv.* 1877. 58. Bd. 129 ff.

Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia. Modena. 1773. 1774. 8 Bde. 8⁰.

Nuovo Giornale Letterario d'Italia per l'anno 1788 e 1789. s. l. s. a. [1788. 1789]. 2 Bde. 8⁰.

Ottino e Fumagalli: *Biblioteca Bibliografica Italiana.* Roma-Torino. 1889/95. 2 Bde. 8⁰.

Pieri, Mario: *Vita.* Firenze. 1850. 2 Bde. 8⁰.

Pindemonte, Ippolito: *Le Poesie originali, pubblicate per cura del dott.* Alessandro Torri *con un discorso di Pietro dal Rio.* Firenze. 1858. 8⁰.

Raccolta di Prose e Lettere scritte nel Secolo XVIII. Bd. II. *Lettere Familiari.* tomo I. *(Collezione dei Class. Ital.* Bd. 351).

Rassegna bibliografica, hgg. von d'Ancona-Flamini. Pisa. 1893. 8⁰.

Salvioli, Giovanni e Carlo: *Bibliografia Universale del Teatro Drammatico Italiano.* Venezia. 1894. 4⁰.

Sanctis, Francesco de: *La Letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola Liberale — Scuola democratica. Lezioni raccolte da* Franc. Torraca *e pubbl. da* Benedetto Croce. Napoli. 1898. 8⁰.

— —: *Storia della letteratura italiana.* Neapel. 1870. 2 Bde. 8⁰.

Sauer, K. M.: *Geschichte der italienischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit.* Bd. III der *Geschichte der Weltlitteratur.* Leipzig. 1883. 8⁰.

Saunders, Thomas Bailey: *Life and Letters of James Macpherson.* London 1895. 8⁰.

— —: *Macpherson.* In: *Dict. of Nat. Biogr.* Bd. XXXV, S. 261 ff.

Scherr, Johannes: *Allgemeine Geschichte der Litteratur.* Stuttgart. 5. Aufl. 1875. 2 Bde. 8⁰.

Schnabel, Bruno: *Ossian in der schönen Litteratur Englands bis 1832*, in: *Engl. Studien*, Bd. XXIII. 1897. 8°.

Settembrini, Luigi: *Lezioni di Letteratura Italiana dettate nell'Università di Napoli.* Napoli. 7. Aufl. 1881. 3 Bde. 8°.

Signorelli, Pietro Napoli: *Storia critica dei teatri antichi e moderni.* Napoli. 1789. 8°.

Stern, Ludw. Chr.: *Die ossianischen Heldenlieder*, in: *Zeitschrift für vgl. Littg.* Bd. VIII, S. 51 ff. u. 143 ff. 8°.

Taylor, Rob. Longley: *Alliteration in Italian.* New Haven. 1904. 8°.

Tedeschi, Alessandro: *Studii sulle Tragedie di Vittorio Alfieri.* Roma-Torino-Firenze. 1876. 8°.

Temora, an Ancient Epic Poem, In Eight Books: Together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal. Translated from the Gaelic Language, By James Macpherson. London. 1763. 8°.

Tombo, Rudolf: *Ossian in Germany. Bibliography, General Survey, Ossian's Influence upon Klopstock and the Bards.* New-York. 1901. 8°.

Torri, Alessandro: *Elegia di Tommaso Gray, sopra un Cimitero di Campagna tradotta dall'inglese in più lingue per Aggiunta di varie Cose finora inedite.* Livorno. 2. Aufl. 1843. 8°.

Ugoletti, Antonio: *Studj sui Sepolcri di Ugo Foscolo.* Bologna. 1838. 8°.

Ugoni, Camillo: *Della Letteratura Italiana nella seconda metà del secolo XVIII.* Milano. 1856. 4 Bde. 8°.

Vannucci: *Riccordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini.* Firenze. 1866. 2 Bde. 8°.

Vicchi, Leone: *Saggio d'un libro intitolato: Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al' 1830.* Faenza e Fusignano. 1879—1887. 8 Bde. 8°.

Vossler, Karl: *Italienische Litteraturgeschichte.* Leipzig. 1900. 8°.

Waag: *Ossian und die Fingalsage.* Mannheim. 1863. 8°.

Wiese, Berthold und Pèrcopo, Erasmo: *Geschichte der italienischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.* Leipzig u. Wien. 1899. 8°.

Zanella, Giacomo: *Paralleli Letterari.* Verona. 1885. 8°.

— —: *Storia della Letteratura Italiana dalla metà del settecento ai giorni nostri.* (Bd. VI der *Storia letteraria di Italia, scritta da una Società d'Amici sotto la direzione* di Pasquale Villari). Milano. s. a. 8°.

Zenetti, B.: *Grundriss der italienischen Litteraturgeschichte.* Augsburg. 1861. 4°.

Zumbini, B.: *Sulle poesie di Vincenzo Monti studj.* Firenze. 3. Aufl. 1894. 8°.

Die Geburt der realistischen Komödie in England.

Von

Phil. Aronstein.[1])

Das Lustspiel hat in England eine eigenartige Entwicklung durchgemacht. Sein Ursprung ist natürlich in den Moralitäten zu suchen, in denen entsprechend der mittelalterlichen Weltanschauung, die die Dinge nicht an und für sich, sondern durch die Brille der Theologie betrachtet und überall Symbole sieht, in allegorischer Form der Kampf des Guten und Bösen dargestellt wird. Allmählich tritt an die Stelle der Allegorie und der Abstraktionen von Tugenden und Lastern die direkte Nachahmung der Wirklichkeit. Die allegorischen Gestalten umkleiden sich immer mehr mit der Form und Farbe des Lebens; die lehrhafte Absicht bleibt bestehen, aber sie erscheint nur als ein Element neben dem Bestreben zu unterhalten und neben der Freude an der realistischen Wiedergabe der Volkssitten. Die letzten Moralitäten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts tragen einen gemischten, zwischen Allegorie und Realismus schwankenden Charakter. John Heywood geht in seinen *Interludes* einen Schritt weiter. Unter dem Einflusse der Lustspiele des Plautus und Terenz, die er auf der Universität, und der französischen Posse,[2]) die er vermutlich während seines Aufenthaltes auf dem Festlande kennen gelernt hatte, schafft er eine neue Gattung, die die lehrhafte Absicht ganz bei Seite lässt und den Hauptnachdruck auf die komische Spiegelung des alltäglichen Lebens und den

---

1) [Der Herr Verfasser ist mit einer grösseren Arbeit über Ben Jonson beschäftigt, in der auch die obige Studie ihrem wesentlichen Inhalte nach Aufnahme finden wird. D. H.]

2) Vgl. *Influence of French Farce upon John Heywood* von Karl Young (*Modern Philology*, June 1904).

witzigen Dialog legt. So ist der Boden bearbeitet für die Entstehung der regelmässigen Komödie, deren erste Schösslinge *Ralph Royster Doyster* von Nicholas Udall (um 1550) und *Gammer Gurton's Needle* (um 1566) sind. Es sind Lustspiele, die sich der Form nach an die lateinische Komödie anschliessen, aber nach Stoff und Behandlung ein durchaus englisches Gepräge tragen. Diese Art von Komödie schwebte auch den älteren englischen Theoretikern der Dichtkunst vor. Philip Sidney sagt in seiner *Defence of Poetry* (1581): „Die Komödie ist eine Darstellung der gewöhnlichen Fehler unseres Lebens, welche der Dichter in möglichst lächerlicher und verächtlicher Weise vorführt, so dass es unmöglich ist, dass irgend ein Zuschauer zufrieden sein könnte, solch ein Mensch zu sein."

Es erscheint merkwürdig, dass trotz dieser praktischen Ansätze und theoretischen Anschauungen die erste Generation des elisabethanischen Zeitalters keine realistische Komödie mehr hervorgebracht hat. Der Grund liegt wohl darin, dass die sozialen Zustände für diese Dichtungsgattung noch nicht reif waren. Noch fehlte ein lebendiges bürgerliches Treiben, wie es in den Stadtrepubliken des Altertums und des Italiens der Renaissance pulsierte und dem Dichter und Moralisten reichlichen Stoff bot. Noch waren Hof und Adel auch in der Litteratur die einzigen tonangebenden, führenden Mächte. Daher wandte sich das Lustspiel ab von dem Kreise der Wirklichkeit, der es umgab. Es suchte seine Stoffe in einer poetischen Welt, sei es in dem alten Fabellande des klassischen Altertums, sei es in der Feen- und Wunderwelt des Mittelalters oder in dem konventionellen Lande der Poesie, als welches Italien galt. Es begnügte sich mit einer losen Verknüpfung der Handlung ohne straffe Motivierung und strenge Wahrscheinlichkeit, wie es die Darstellung des wirklichen Lebens erfordert hätte; es schwebte jenseits von Gut und Böse in der luftigen Welt des schönen Scheins und lehnte jede moralische Beurteilung des Dargestellten ab; es war poetisch, witzig, geistvoll, spielte gern mit den Worten wie mit den Dingen, fern von der Prosa des Alltags; es vermischte Ernst und Scherz, die unmerklich in einander überflossen. So entstand die romantische Komödie, die von Lyly begründet wurde und von Shakespeare ihre Vollendung empfing. An dem zeitgenössischen Leben ging sie im allgemeinen gleichgiltig vorüber, es nur hier und da in gelegentlichen Äusserungen streifend.

Inzwischen hatten die Zustände in England sich aber geändert. Der gewaltige Aufschwung Englands nach dem Siege über die Armada, der Reichtum, der sich über das Land ergoss, das gesteigerte Gegenwartsgefühl eines Geschlechtes, das die Welt mit all ihren Schätzen und Wundern

in nie erträumter Weite vor sich offen liegen sah, für den Kühnen und Unternehmenden erreichbar, alles das brachte ein rascher pulsierendes Leben hervor, in welchem menschliche Eitelkeit und Begierde reichliche Gelegenheit zur Entfaltung fanden. London war natürlich der Brennpunkt dieses Lebens und in London, da ähnlich wie im Athen des Perikles und Aristophanes die häusliche Geselligkeit wenig entwickelt war, die Orte der öffentlichen Geselligkeit, die Wirtshäuser, die Theater, das Mittelschiff der St. Paulskirche, *Paul's Walk* genannt. Wie hätte die Dichtung und besonders das Drama, das in jener Zeit die Wirkungen vereinigte, die heute Roman, Presse und Theater zusammen ausüben, an jenem lebendigen Stoffe, der sich tagtäglich den Augen bot, immer gleichgiltig und verächtlich vorübergehen können, um in der Vergangenheit oder in der Ferne Stoff für die Darstellung des allgemein Menschlichen und immer Wiederkehrenden zu suchen? Diese Welt musste der Dichtung, der Bühne erobert werden, und derjenige, der dies unternahm, mit der Klarheit des bewusst Schaffenden, als Dichter und Kritiker zugleich, der eigentliche Gründer des realistischen Lustspiels, war Ben Jonson

Ben Jonson war ein Londoner Kind. Er hatte, wenn wir von der kurzen Unterbrechung absehen, während deren er in den Niederlanden Kriegsdienste nahm, um nicht im Gewerbe seines Stiefvaters, eines Maurermeisters, tätig sein zu müssen, seine ganze Jugend in der Hauptstadt zugebracht, und sicherlich hatte er das Leben derselben mit scharfem Auge beobachtet. Auf der Schule zu Westminster hatte er einen ausgezeichneten klassischen Unterricht von einem der bedeutendsten Gelehrten jener Zeit, William Camden, empfangen und hier jene Liebe zum klassischen Altertum eingesogen, die einer der bestimmenden Einflüsse seines Lebens blieb.

Zu diesen beiden Punkten, der Kenntnis der Londoner Welt und der gründlichen klassischen Bildung, kam als drittes die praktische Kenntnis der Bühne hinzu, die er sich in seiner dunkeln kämpfenden Lehrzeit, von der wir nur indirekte Zeugnisse haben, als Schauspieler und Bearbeiter von Dramen an Londoner Vorstadt- und wohl auch an Provinzbühnen erworben hatte. Wir finden seinen Namen zuerst in dem Tagebuche des Theaterunternehmers Philip Henslowe, zu dessen Stab von Dichtern er eine Zeit lang gehörte. Aber die Dramen, die er allein oder mit andern für ihn bearbeitete oder verfasste, sind bis auf einige Titel und mehrere dichterisch bedeutende Zusätze zu Kyds *Spanish Tragedy* aus den Jahren 1601 und 1602 verloren gegangen. Nur ein einziges der Jugenddramen des Dichters ist, allerdings in einer späteren Über-

arbeitung und noch späterem Drucke, erhalten, das Lustspiel *The Case is Altered* („Die Sache hat sich geändert"). Dieses Stück folgt durchaus dem herrschenden Geschmacke der Zeit, aber es zeigt doch in der Anlehnung an zwei Stücke des Plautus, die *Captivi* und die *Aulularia*, den Jünger des klassischen Altertums. Es ist ein leicht und geschickt gezimmertes amüsantes Stück, das aber weder mit Bezug auf die Charakteristik noch die Handlung einer ernsteren Kritik standhält. Jedenfalls beweist es, dass es Jonson bei seiner grossen Belesenheit, seiner Kenntnis der Bretter und seinem starken dichterischen Talente ein Leichtes gewesen wäre, augenblickliche Erfolge auf der Bühne zu erringen, wenn er sich nur dem Geschmacke des Publikums angepasst hätte.

Doch Jonson gehört zu jenen Neuerern, zu jenen revolutionären Geistern in der Kunst, die, statt dem Geschmacke des Publikums zu folgen, sich die schwere Aufgabe stellen, seinen Geschmack zu bilden, sich ein Publikum zu schaffen. Dieser Gedanke durchzieht seine ganze litterarische Wirksamkeit. Die künstlerischen Genies sind selten Neuerer in diesem Sinne. Sie passen sich meist der herrschenden Kunstrichtung an und schaffen auch mit dem sprödesten Material ihre genialen Werke; ihre schöpferische Kraft macht sich die zeitlichen Formen und Bedingungen des Schaffens so dienstbar, dass diese sogar als notwendige Voraussetzungen derselben erscheinen. Aber auch in der Kunst gibt es, wenn auch nicht einen Fortschritt, so doch eine beständige Veränderung, eine Anpassung an neu auftretende Bedürfnisse der Zeit, und diesen Veränderungen die Wege zu bahnen, der Kunst neue Gebiete zu erobern, dazu bedarf es jener Männer, bei denen, wie bei Jonson oder, um verwandte Geister zu nennen, bei Lessing, Zola, Ibsen, die Kraft des Verstandes und Willens der künstlerischen Schaffenskraft die Wage hält.

So betrat denn Jonson neue Wege mit seinem ersten realistischen Lustspiele *Every Man in his Humour*, was wir vielleicht am besten mit „Jedermann in seiner Eigenart" übersetzen könnten. Die Bestimmung der Zeit der Abfassung und ersten Aufführung dieses Stückes ist mit nicht geringen Schwierigkeiten verknüpft. Das Stück ist uns in zwei sehr verschiedenen Bearbeitungen überliefert. Wir haben hier eine Quarto-Ausgabe aus dem Jahre 1600 (Buchhändlerregister vom 14. Aug. 1600), die den Zusatz bringt: „Wie es mehrmals öffentlich von den Dienern des Oberhofmeisters gespielt wurde", und ferner den von Jonson selbst veranlassten Druck der Folio von 1616 mit der Bemerkung: „Aufgeführt im Jahre 1598 von den damaligen Dienern des Oberhofmeisters." Hier sind noch die Namen der Hauptschauspieler hinzugefügt, als welche genannt werden Will. Shake-

speare, Ric. Burbadge, Aug. Philips, Joh. Hemings, Hen. Condel, Tho. Pope, Will. Slye, Chr. Beeston, Will. Kempe, John Dyke, also die bedeutendsten Mitglieder der Shakespeareschen Schauspielergesellschaft. Die erste Bearbeitung spielt in Florenz und die Charaktere haben italienische Namen; die zweite spielt in London und ist durch einen Prolog eingeleitet, der wie mit einem Trompetenstosse die Grundsätze der neuen Jonsonschen Kunst verkündet und dem romantischen Drama den Krieg erklärt.

Ob Jonson mit dem Drucke der Quarto etwas zu tun hatte, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Sie ist besser gedruckt als die gewöhnlichen Raubausgaben, die nach stenographischer Niederschrift oder nach den unrechtmässig erworbenen Rollen der Schauspieler hergestellt wurden. Sie ist in Akte und, ausser in den beiden letzten Akten, auch in Szenen eingeteilt, und zwar erscheint diese Verteilung sogar symmetrischer als in der Folio [1]); sie gibt sorgfältiger als in der Folio die Bühnenanweisungen für das Auftreten und den Abgang der Personen an. Aber sie enthält doch Flüchtigkeiten, Auslassungen und sinnentstellende Verwechslungen der Personen, die auf ein Fehlen der verbessernden Hand des Verfassers schliessen lassen. Wahrscheinlich ist die Ausgabe nach Jonsons Manuskript gedruckt, aber ohne dass er sich weiter darum gekümmert hätte. Das erstere geht auch aus den lateinischen Zitaten hervor, die ihr als Motto vorangehen. [2]) Bezeichnend für das Verhältnis des Dichters zu der Schauspielergesellschaft zu dieser Zeit — es waren die Jahre des Theaterstreites — ist die Tatsache, dass die Veröffentlichung des Lustspiels, die am 4. August 1600 angekündigt war, zuerst untersagt und erst am 14. Aug. freigegeben wurde. [3])

Die Abfassungszeit der Quarto-Ausgabe lässt sich nach inneren und äusseren Anzeichen ziemlich genau bestimmen. Sie muss vor dem Übertritte Jonsons zum Katholizismus und also auch vor dem Duell und der Gefängnisstrafe, die diesen verursachten, erfolgt sein, d. h. also vor dem 22. September 1598. Das Stück enthält nämlich eine Erwähnung des Wirtshauses *The Mitre* und daran anknüpfend eine scherzhafte Anspielung auf den Papst, die ein Katholik niemals geschrieben hätte und die auch sorg-

1) Vgl. hierüber C. Grabau im Shakespeare-Jahrbuch XXXVIII (1902), der die Quarto-Ausgabe dort mit Einleitung, Inhaltsangabe, Besprechung der Entstehungszeit und Vergleichung mit der Folio herausgegeben hat.

2) *Quod non dant proceres, dabit histrio* (Juvenal, 7. Sat.) und *Haud tamen invidias vati quem pulpita pascunt* (ib.).

3) Unter dem 7. Aug. 1600 steht hinter dem Namen des Lustspiels die Bemerkung *„to be staied"* (Arber, *Transcript from the Stationers' Registers*, III, 37).

fältig in der zweiten Bearbeitung getilgt sind.[1]) Nun hat man angenommen, dass das Stück mit einer von Henslowe erwähnten *Comedy of Umers* identisch sei, die vom 11. Mai bis 13. Nov. 1597 von der Truppe des Admirals 13 mal aufgeführt wurde.[2]) Aber das ist unwahrscheinlich. Einesteils erwähnt Meres in seiner *Palladis Tamia* (S. R. 7./9. 1598) Jonson nur als tragischen Dichter, was höchst sonderbar wäre, wenn er schon dies epochemachende Lustspiel gekannt hätte. Andrerseits aber findet sich in dem *Calendar of State Papers* unter dem 20. Sept. 1598 eine Notiz, die ein Stück *Every Man's Humour*, also sicherlich das unsrige, als neu erwähnt. Es heisst dort, dass ein Deutscher, der in Begleitung des Lord Essex gewesen wäre, bei diesem Stücke 300 Kronen verloren habe, eine Bemerkung, die uns einen Blick tun lässt in die Sitten jener Zeit, wo im Theater die Zuschauer sich mit Kartenspielen, Trinken und Rauchen die Zeit vertrieben. Wir dürfen also die erste Aufführung in den August oder September 1598 setzen, unmittelbar vor das Duell, die Gefangenschaft und den Übertritt des Dichters.

Etwas schwieriger ist es, den Zeitpunkt der Umarbeitung zu bestimmen. Brinsley Nicholson, ein englischer Gelehrter, der die Frage nach der Abfassungszeit der beiden Bearbeitungen sorgfältig untersucht hat, kommt zu dem Schlusse, dass die Umarbeitung im Jahre 1605 stattgefunden habe.[3]) Eine genaue Nachprüfung der Gründe, die dieser Gelehrte für seine Ansicht anführt, hat mir aber diese nicht als stichhaltig erscheinen lassen. Vielmehr muss die Umarbeitung wohl noch unter der Regierung der Königin Elisabeth geschrieben sein, da sonst in einem Drama, das doch die unmittelbare Gegenwart darstellen will, wohl nicht von „Ihrer Majestät" die Rede wäre (II, 5; IV, 9; V, 1). Auch scheint der Prolog, der in der ersten Bearbeitung fehlt und der, wie wir noch sehen werden, auch viel besser zu der zweiten passt, um 1600 gedichtet zu sein, da der Prolog zu Dekkers Drama *Fortunatus*, das in diesem Jahre gespielt wurde, polemisch hierauf Bezug nimmt, indem er gegenüber Jonsons Spott über den Chor, der die Zuschauer über das Meer trage, die Freiheit der Muse verteidigt.

---

1) In der Quarto (III, 4) wird dies Wirtshaus mit einem Fluche erwähnt, und dann heisst es: „*Well, and the Pope knew he curst the Mitre, it were enough to have him excommunicated all the Taverns in the town.*" Statt dessen steht in der Folio (Gifford's Ausgabe IV, 1 Works ed. Cumberland I, p. 40), wo das Wirtshaus „*the Star*" heisst: „*Can he find it in his heart to curse the stars so?*".

2) Fleay identifiziert dies Stück mit Chapmans Lustspiel *A Humorous Day's Mirth*, eine nicht unwahrscheinliche Annahme.

3) *The Antiquary* VI, 15—19 u. 106—110.

ihn zu senden „nicht wann die Gesetze der Poesie es vorschreiben, sondern wie die Handlung es erfordert." Ich möchte also die zweite Bearbeitung und den Prolog etwa in das Jahr 1600 setzen. Dass das von Shakespeares Truppe gespielte Stück die erste Bearbeitung war, steht wohl ausser Frage. Hierfür spricht die ausdrückliche Angabe der Quarto: „W i e e s von den Dienern des Oberhofmeisters gespielt wurde", während die Folio-Ausgabe nur die Bemerkung hat: „Gespielt von den Dienern des Oberhofmeisters." Sicherlich ist auch auf dieser Bühne nicht der Prolog gesprochen worden, der das romantische Drama und unter anderen auch Shakespeares Stücke so heftig angreift.

Nicht ohne Interesse ist eine Vergleichung der beiden Bearbeitungen, denn sie lässt uns einen Blick in die Werkstatt des jungen Dichters tun, der uns mit der grössten Hochachtung für seinen künstlerischen Ernst, die Schärfe seines kritischen Verstandes und die durch Eigenliebe unbeirrte Strenge seines Urteils gegenüber seinen eigenen Erzeugnissen erfüllt. Wenn der Dichter in der ersten Bearbeitung das Stück in Florenz spielen lässt, so folgt er nur der herrschenden Richtung, für die Italien das Land der poetischen Konvention war. Der Dichter kannte Italien gar nicht, spricht z. B. vom Rialto in Florenz (IV, 380; V, 327), und auch die italienische Sprache und Litteratur war ihm zu jener Zeit sicherlich noch unbekannt. So ist das Stück denn auch in der ersten Form trotz des italienischen Gewandes durchaus englisch. Dennoch begnügt sich Jonson in der zweiten Bearbeitung nicht damit, die Szene einfach von Florenz nach London zu verlegen und den Personen statt italienischer englische Namen zu geben. Er lässt nun auch viel schärfer den englischen Charakter hervortreten und ändert den ganzen Stil nach der Richtung des Realismus hin. Die Sittenschilderung wird breiter, die Charakteristik schärfer, der Dialog lebendiger und inhaltsreicher. Die humoristischen Charaktere sprechen in der neuen Bearbeitung in mehr idiomatischer Weise und spicken ihre Reden mit volkstümlichen Redensarten. Für die ernsten wendet der Dichter durchweg den Blankvers an, während in der Quarto Prosa und Verse ohne erkennbares Prinzip mit einander wechseln. An die Stelle einer gewissen jugendlichen litterarischen Breite, einer Freude am schönen Ausdruck und geistreicher Wendungen, die oft in Geschraubtheit ausartet, tritt Natürlichkeit, gediegene Lebensweisheit und verhaltene Kraft. Jonson scheut sich nicht, die schönsten Stellen zu streichen, wenn sie zu dem dramatischen Charakter des Ganzen nicht zu passen scheinen: Er tut dies z. B. mit der schwungvollen Lobrede des jüngeren Lorenzo (Edward Knowell) auf die Poesie im letzten Akte. Versmass und Sprache

sind einer sorgfältigen Revision unterzogen. Die gereimten Verse sind fast durchweg durch Blankverse ersetzt, die Fremdwörter (*„ink-horn terms“*) sind ausgemerzt, und mit lateinischen Zitaten ist der gereiftere Dichter, der nicht mehr das Bedürfnis fühlt, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, sparsamer. Roheiten im Ausdruck sind gemildert, und alle Ausdrücke, die das religiöse Gefühl beleidigen könnten, alle Anspielungen auf Puritaner oder Katholiken getilgt. Die Handlung ist wenig geändert. Nur der Schluss ist gekürzt. Die litterarische Tendenz tritt zurück; die Satire gegen die schlechten Dichter ist milder geworden und hat die persönlich verletzende Schärfe verloren. An Stelle derselben tritt mehr die Darstellung und Verspottung allgemein menschlicher Torheiten.

Das Lustspiel *Every Man in his Humour,* wie es uns in der Folio von 1616 überliefert ist, ist dem Lehrer Jonsons, Camden, in einer Widmung zugeeignet, die in jenem eleganten und würdevollen Prosastile geschrieben ist, in dem Jonson ein Meister, ja man kann wohl sagen, neben und nach Bacon der erste Meister seiner Zeit war. Ein Prolog leitet es ein, in dem der Dichter dem „Ungeschmack des Tages“, d. h. dem romantischen Drama den Krieg erklärt und eine neue Kunst verheisst. Wie Sidney es schon etwa zwei Jahrzehnte vorher getan hatte, zum Teil sogar mit denselben Worten, verspottet Jonson die Unwahrscheinlichkeit des romantischen Dramas, die Darstellung eines ganzen Lebens von der Geburt bis zum Greisenalter im Zeitraume weniger Stunden, die Vorführung der Rosenkriege „mit drei rostigen Schwertern und einigen ellenlangen Wörtern“, den Wechsel des Schauplatzes, wo der Chor die Zuschauer selbst über das Meer trage, den ganzen Bühnenlärm krachender Tore, schwärmender Raketen, rollender Donner und heranziehender Stürme. Dass er bei diesen Angriffen auf das romantische Drama auch an Shakespearesche Stücke, sicherlich an Heinrich VI., vielleicht auch an Heinrich V., gedacht hat, kann nicht bezweifelt werden, aber der ganze Gegensatz ist ein durchaus sachlicher und entbehrt jeder persönlichen Gehässigkeit. Wir finden dieselbe Kritik nicht nur, wie schon gesagt, bei Sidney, dem von Jonson hochverehrten und in zahlreichen Gedichten[1]) gefeierten Altmeister englischer Dichtung, dessen *Defence of Poetry* er sicherlich gekannt und benutzt hat, sondern auch bei Cervantes, wo dieser die spanische romantische Tragödie angreift (*Don Quijote* I, Cap. 48) und wieder einige Menschenalter später in Boileau's *Art Poétique.* Es ist der immer wiederkehrende Gegensatz zweier Kunstrichtungen, die sich beständig ablösen und

1) *Epigrams:* 79, 113, 104; *The Forest:* 2, 12; *Miscellaneous Poems,* 15.

bekämpfen, derjenigen, die auch die Freiheit der dichterischen Einbildungskraft den Gesetzen des Verstandes unterwerfen, sie an die Analyse der Logik binden will, die vor allem nach Klarheit, Ordnung und Symmetrie und Wahrscheinlichkeit in der Nachahmung der Natur strebt, und derjenigen, die für die Kunst Freiheit von den Gesetzen des Raums und der Zeit und bis zu einem gewissen Grade der Wahrscheinlichkeit und Logik verlangt und dem Fluge der künstlerischen Phantasie keine anderen Gesetze auferlegen will, als die sich aus ihrem eigenen Wesen ergeben.

An die Kritik der alten Kunst schliesst sich das Manifest der neuen. Er bringt:

„Tat und Wort, wie sie sich zeigen,
Und Charaktere, die dem Lustspiel eigen,
Wenn's unsere Zeit darstellen will in Bildern
Und nicht Verbrechen, sondern Torheit schildern."

Und am Schlusse bittet er noch die Zuschauer, die sonst Ungeheuer so beklatscht haben, „an Menschen Gefallen zu finden". Also alltägliche, nicht aussergewöhnliche Handlungen, Sprache und Charaktere, das Lustspiel ein Spiegel der Zeit und ein Spiel („*to sport with*" heisst es im Englischen) mit, d. h. eine Verspottung menschlicher Torheiten: das ist das Programm Jonsons. Es knüpft in der Praxis an die späteren Moralitäten, die Interludes John Heywoods und die ältesten englischen Lustspiele, in der Theorie an Philip Sidney an und ist daher durchaus national englisch. Es ist zugleich das Ideal der sogenannten neueren Komödie der Griechen eines Menander und Philemon und ihrer lateinischen Nachahmer Plautus und Terenz und das des grössten Lustspieldichters der Weltlitteratur, Molières. Sehen wir nun, in welcher Weise es Jonson in seinem ersten bedeutenden Kunstwerke verwirklicht hat.

Das Stück erinnert im Stoffe zunächst an die Lustspiele des Terenz. Wir haben einen klugen, aber allzustrengen Vater, den alten Knowell, dessen lebenslustigen Sohn Eduard und den Diener Brainworm, mit dessen Hilfe der Sohn den misstrauischen Alten foppt; wir haben zwei verschiedene Stiefbrüder Wellbred und Downright, von denen jener ein lustiger Rechtsstudent, dieser ein braver, aber jähzorniger Bauer ist und die sich wegen ihrer Lebensanschauung streiten; wir haben einen eifersüchtigen Kaufmann Kitely, der das Opfer seiner eigenen Leidenschaft wird, und endlich eine Liebesintrigue zwischen der Schwester der Frau Kitely, Bridget, und Eduard Knowell, die mit einer heimlichen Heirat

endigt. Der gefoppte Alte, die ungleichen Brüder, der Streit über die richtige Erziehung und Lebensführung — das sind Personen und Probleme, wie sie uns aus den Lustspielen des feinsinnigen Terenz, etwa den *Adelphi*, bekannt sind, und auch der Gang der Handlung, die Verwicklung durch Intriguen, Verstellung, Verkleidungen erinnert an den römischen Dichter.

Mit dieser Handlung bleibt der Dichter auch trotz der Häufung der Motive noch im Kreise des Familienlebens und der Verwicklung und Konflikte, die sich auf diesem Boden ergeben können. Allerdings wird hierbei das Hauptmotiv dramatischer Verwicklungen, die Liebe, zum Unterschiede von Terenz und Plautus, wie auch von Molière, nur nebensächlich, als ein Intriguenmotiv behandelt. Aber über diesen Kreis der Wirklichkeit tritt Jonson gleich hier, in seinem ersten realistischen Lustspiele, hinaus auf die Strasse, auf die öffentlichen Plätze, ins Wirtshaus. Hier spielte sich das gesellschaftliche Leben in jener Zeit ab, nicht in den Familien, und hier sucht Jonson daher auch seinen Stoff. Nicht einzelne Probleme und Konflikte darzustellen ist sein Ziel, sondern ein möglichst mannigfaltiges Bild menschlicher Torheiten zu geben. Hierbei geht er von dem Begriff des „Humors“ aus. Dies Wort bezeichnete zu Jonsons Zeiten jede Laune, Absonderlichkeit und Affektiertheit, durch die sich jemand eine gewisse Wichtigkeit, ein gewisses Air zu geben suchte. Es war ein Modewort, das gewissermassen die Kehrseite des starken Individualismus jener Epoche kennzeichnet. Als solches verspottet es Shakespeare in *Heinrich IV.*, *Heinrich V.* und in den *Lustigen Weibern von Windsor*, wo besonders Nym immer die Worte: „Das ist der Humor davon“ im Munde führt.[1]) Jonson definiert es als „ein nobles Ungetüm, erzeugt in der besonderen Galanterie unserer Zeit von der Affektiertheit und von der Torheit genährt“[2]). Und in unserem Lustspiele führt er drei solcher humoristischer Charakterstudien vor, den Bramarbas Bodabill, einen *Paul'sman* d. h. Besucher des Mittelschiffes der St. Paulskirche, welches damals der Treffpunkt aller Modegecken, Glücksritter und Gauner war, den „Stadttropf“ Matthew, einen Dichterling und eitlen Gecken, der den Geistreichen und Melancholischen spielt, und den „Landtropf“ Stephen, einen Bauern, der alle Torheiten und Albernheiten, die er in der Stadt sieht, nachäfft. Es sind dies drei ausgezeichnete Charakterstudien, besonders der feige Prahler Bobadill, zu dem

1) G. Sarrazin hält Nym für eine Karrikatur Jonsons selbst. *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie.* Breslau 1902. S. 181 ff.

2) *Every Man in his Humour* III, 2. *Works* ed. Cunningham I, p. 31).

wohl der Miles gloriosus des Plautus, Pyrgopolinices, die Anregung gab, den aber Jonson ganz origineil gestaltet hat[1]. Während aber bei dem römischen Dichter der Bramarbas der Mittelpunkt der dramatischen Handlung ist und durch seine Charaktereigenschaften, seine Eitelkeit, Dummheit und Feigheit die Verwicklung und Lösung herbeiführt, tut er bei Jonson nichts weiter als prahlen, lügen, einen Wasserträger schlagen und einen anderen Mann beschimpfen, wofür er Prügel erhält. Er verhält sich ebenso wie die beiden anderen Narren mehr passiv, wird vorgeführt und aufgezogen. Dies besorgen die verständigen Leute, die ein Vergnügen daran finden, die Narren zu verspotten und in ihrer Nichtigkeit zu entlarven, wobei sie sich der Hilfe des Intriganten Brainworm bedienen, der die Rolle des verschmitzten Sklaven in der antiken Komödie spielt.

Seinen eigenen Standpunkt, den des lachenden Weltbetrachters, hat der Dichter noch in zwei Personen verkörpert, in dem Clown des Stückes, Cob, dem Wasserträger, der in unbefangener Naivität die köstlichste Satire an den aufgeblasenen Modenarren und Dummköpfen übt, und in dem Richter Clemence, der gegenüber all den streitenden Meinungen, Leidenschaften, Torheiten und Launen in wohlwollender Weise den gesunden Menschenverstand, die weite Toleranz einer abgeklärten, heiteren Weisheit vertritt.

Man sieht, die Handlung ist sehr primitiv und tritt hinter der Charakteristik ganz zurück. Das Stück hat weder eine Hauptperson, noch haben die verschiedenen Charaktere ein gemeinsames Interesse. Locker wird es durch eine sehr verschlungene Intrigue zusammengehalten, deren Fäden ein untergeordneter Charakter, der Bediente Brainworm, in der Hand hält, und die sich in Verkleidungen und Verwechslungen bewegt. Die äusseren sogenannten Einheiten des Ortes und der Zeit sind notdürftig gewahrt. Die Handlung wechselt zwar mit grosser Behendigkeit den Schauplatz, geht aber doch nicht über das Weichbild Londons hinaus; sie spielt sich im Verlaufe eines Tages ab, so merkwürdig es auch erscheint, dass der junge Knowell sich in diesem Zeitraum — und zwar erst im 4. Akte — verliebt, die Geliebte entführt und heiratet. Aber die Einheit der Handlung, des dramatischen Interesses, fehlt. Wir haben statt dessen nur eine Einheit der Stimmung, der dichterischen Betrachtung. Die lebensfrohe Jugend, das misstrauische Alter, der Eifersüchtige, der ehrliche, hitzköpfige Grobian, der lustige Wasserträger, die verschiedenen

1) *"Molière himself has no character more exquisitely and spontaneously successful in presentation than the immortal and inimitable Bobadill."* **Swinburne**, *A Study of Ben Jonson* p. 14.

Modenarren, sie werden *Jeder in seiner Eigenart* vorgeführt und schliesslich durch den Richter Clemence („Milde“) versöhnt und je nach Verdienst beschämt oder bestraft.

Das Lustspiel entspricht vollkommen der Definition Zolas von einem Kunstwerk. Es ist „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“, aber ebenso wie diese Definition nicht vollständig ist, so ist es auch kein vollkommenes Kunstwerk. Trotzdem hat es aber durch die Frische der Beobachtung, die feine Charakteristik und die heitere Laune, die darin herrscht, zu seiner Zeit eine grosse Wirkung ausgeübt und sich lange auf der Bühne erhalten. Wir können es in dieser Beziehung mit dem Erstlingswerk eines anderen grossen englischen „Humoristen“, den *Pickwick Papers* von Dickens, vergleichen, die ebensowenig allen künstlerischen Anforderungen entsprechen, aber darum doch zu den beliebtesten Erzeugnissen ihrers Verfassers gehören.

Dass das Stück auf die Zeitgenossen einen bedeutenden Eindruck gemacht hat, dafür haben wir verschiedene Anzeichen. Dekker spielt im Prolog seines *Fortunatus*-Dramas auf Jonsons Prolog an. Chapman wurde durch Jonsons Lustspiel zu seiner einzigen guten realistischen Komödie *All Fools* (1599) angeregt, in deren Prolog er davon spricht, dass „die alte komische Art des Eupolis und Cratinus jetzt wieder aufgelebt sei“, und das sich im Bau und der Charakteristik eng an Jonsons Vorbild anlehnt. Und es ist auch wohl kein Zufall, dass um diese Zeit Shakespeare sein einziges Lustspiel geschrieben hat, das auf die Nachahmung gleichzeitiger Sitten aufgebaut ist, nämlich *Die lustigen Weiber von Windsor*. Erinnern doch auch einzelne Charaktere dieses Stückes an solche in Jonsons Lustspiel; der eifersüchtige Ford gleicht dem Kitely, und Schmächtig hat eine gewisse Familienähnlichkeit mit Matthew und Stephen.

Nach der Restauration wurde das Stück wieder häufig gespielt. Dryden erwähnt es in seiner ausführlichen Besprechung der Lustspiele Jonsons, tadelt allerdings den häufigen Gebrauch von Wortspielen. Garrick unterwarf es um die Mitte des 18. Jahrhunderts einer Bearbeitung und spielte selbst die Rolle des Kitely, die eine seiner Glanzrollen war.[1]) In dieser Form lag es dann den späteren Aufführungen des 18. und 19. Jahrhunderts zu Grunde. Dickens, der eine grosse Neigung zum Theater hatte,

1) Vgl. die Dissertationen von H. Maas (Rostock 1903) und Fr. Krämer (Halle 1903) über diese Bearbeitung.

studierte es im Jahre 1845 für seine Liebhabertheater ein und spielte selbst verschiedene Male mit grossem Erfolge die Rolle des Bobadill. So reichen sich in diesem Stücke der Begründer des Realismus im englischen Lustspiel und der bedeutendste humoristische Realist des 19. Jahrhunderts die Hand.

Werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf die weitere Entwicklung der Jonsonschen Kunst. Der Dichter, der sich zum Ziele setzt, ein möglichst getreues Abbild seiner alltäglichen Umgebung zu geben, ist natürlich den Einwirkungen dieser Umgebung in höherem Masse ausgesetzt, als der Dichter, der sich in einer idealen, von der unmittelbaren Wirklichkeit entfernten Sphäre bewegt. Ihm droht einerseits die Gefahr, dass er die nötige Entfernung von den Dingen verliert, platt und prosaisch wird, andrerseits die, dass der betrachtete Stoff Empfindungen bei ihm auslöst, die die objektive Darstellung beeinträchtigen, besonders wenn er von einem starken sittlichen Gefühle geleitet wird. Im letzteren Falle wird die Komik zur Satire und Karrikatur; das Bild des Lebens, das der Dichter entwirft, verliert seine Objektivität und erscheint verzerrt. Durch eine solche Stimmung ist auch Jonson hindurch gegangen, und aus ihr entstanden die komischen Satiren *Every Man out of his Humour* und *Cynthia's Revels.*

Die Folge dieser satirischen Richtung war die litterarische Fehde, in die Jonson mit Marston und Dekker verwickelt wurde, und an der auch Shakespeare als Gegner Jonsons nicht ganz unbeteiligt war. Aus ihr ist Jonsons Streitstück *The Poetaster* und als Antwort Dekkers *The Satiromastix* hervorgegangen. Diese „schreckliche Poetenschlacht", wie Dekker sich einmal ausdrückt, hat, wenn wir das Persönliche und Allzumenschliche, mit dem sie reichlich vermengt ist, ausscheiden, für Jonsons Kunst die Bedeutung einer Sturm- und Drangperiode, durch die er dem realistischen Charakter- und Sittenlustspiel die Bühne erobert. Wir können die Jahre um die Wende des Jahrhunderts mit der etwa zwölf Jahre vorher liegenden Zeit vergleichen, in der Marlowes *Tamburlaine,* Kyds *Spanish Tragedy* und Shakespeares *Titus Andronicus* und *Heinrich VI.* erschienen. Beidemale erkämpft sich eine neue Kunstrichtung das Existenzrecht, und beidemale geht es nicht ohne Extravaganzen, Übertreibungen und Kämpfe ab. Die bluttriefenden Tragödien der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts sind die Vorläufer von *Lear, Hamlet* und *Macbeth;* die komischen Satiren Jonsons sind die Vorstudien seiner Meisterwerke *Volpone, The Alchemist, Bartholomew Fair.* Geläutert und gefestigt ging Jonson aus dem Kampfe

hervor, wandte sich eine Zeitlang von dem Lustspiel ab, um auf dem der Wirklichkeit ferner liegenden Gebiete der Tragödie die Ruhe und Freiheit des Geistes wiederzugewinnen, und schuf dann seine grossen Charakter- und Sittenkomödien, durch die er der Bühne Muster und eine mächtige und dauernde Anregung gab. Nicht als ein beginnender Verfall des Dramas, wie es häufig geschieht, ist seine Wirksamkeit zu betrachten, sondern als eine Weiterbildung desselben, die für die Folgezeit im höchsten Grade fruchtbar war.

Myslowitz O.-Schles.

Shakespeares Stellung zu seiner Zeit.

Akademische Antrittsrede[1]).

Von

W. Wetz.

Hochansehnliche Versammlung!

Wenn wir das Drama Shakespeares mit dem eines der anderen grossen Renaissancedramatiker vergleichen, die zur selben Zeit oder eine oder zwei Generationen nach ihm in romanischen Ländern blühten, etwa Lopes und Calderons oder Corneilles, so fällt uns alsbald ein tiefgehender Unterschied auf. Hierbei denke ich aber nicht an die szenischen Formen und andere Äusserlichkeiten, wie die Einheiten im französischen Drama, die ihrerseits wieder die Behelfe der Vertrauten und langer Erzäh-

---

1) Als Thema des Vortrags, mit dem ein neu hierher berufener Professor sich seinen Kollegen und der Bürgerschaft vorzustellen pflegt, hatte ich ursprünglich *Die Beurteilung Shakespeares bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* in Aussicht genommen. Da ich hierfür bei meiner letzten Anwesenheit in England schon mancherlei gesammelt, glaubte ich bald mit der Ausarbeitung fertig zu sein. Bei weiterem Eindringen ergab sich jedoch, dass der Gegenstand in befriedigender Weise nur in England und unter Berücksichtigung der mancherlei kritischen Auseinandersetzungen, die dort im 17. und 18. Jahrhundert stattfanden, behandelt werden könne. Einem abermaligen Besuche Englands stellten sich jedoch verschiedene Hindernisse in den Weg, und als sie wegfielen und ich im Frühjahr 1905 die geplante Reise antreten konnte, erfuhr ich, dass der Professor der vergleichenden Litteraturgeschichte an der Columbia-Universität in New York, Spingarn, dem wir die treffliche *Geschichte der litterarischen Kritik in der Renaissance* verdanken, eine Sammlung der kritischen Arbeiten Englands im 17. Jahrhundert vorbereite, in der, wie man von dem ausgezeichneten Gelehrten zuversichtlich erwarten darf, auch die Beurteilung Shakespeares in jener Zeit gründlich untersucht werden wird. Unter diesen Umständen schien es angebracht, jenes ursprüngliche Thema überhaupt fallen zu lassen. Als Ersatz bot sich das jetzige dar, das gewissermassen die Kehrseite dazu bildet, statt die Stellung der Zeit- und Landesgenossen zu dem Dichter die des Dichters zu seiner Zeit, und namentlich ihren litterarischen Strömungen, behandelt. Ich knüpfte hierbei an vor etwa zwölf Jahren ab-

lungen notwendig machen, während Shakespeare mit Raum und Zeit frei schaltet und uns alles unmittelbar vor Augen stellen kann, sondern vielmehr an die Anschauungen, die die Werke eines Dichters durchziehen, die Gefühle, von denen er seine Personen erfüllt sein lässt, und den Ausdruck, den er diesen Gefühlen gibt. Und da erscheint uns Shakespeare als ein eminent moderner Mensch, der in allem wesentlichen uns ganz nahe steht, während jene spanischen und französischen Dramatiker uns als fremdartig und als Vertreter einer dahingegangenen Epoche anmuten. In der Welt, in die uns Calderon und Corneille einführen, scheinen andere Gesetze zu gelten und das Handeln der Personen durch andere Motive bestimmt zu werden als in der, in der wir uns bewegen. Bei Corneille erklärt z. B. Julius Cäsar, bei allen seinen Kriegstaten habe er nur die Absicht gehabt, sich würdig zu erweisen, dass er der Kleopatra seine Huldigung darbringen dürfe, den Sieg bei Pharsalus danke er ihren himmlischen Reizen, die seine Seele entflammten, und zum ersten Mann in Rom und in der Welt hätten ihn ihre schönen Augen gemacht, für die er seufzte[1]). Über Ehre und über die verschiedenartigsten Pflichten.

---

gebrochene Studien an, die ich für den zweiten Band meines *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte* unternommen hatte.

Die im zweiten Teil dieser Rede dargelegten Ansichten über Shakespeares Verhältnis zum Mittelalter entwickelte ich zum ersten Mal im Zusammenhang in den Vorträgen, die ich im Winter 1892/93 im Freien deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. hielt.

Für den Druck erweiterte ich meine Ausführungen um mehr als das Doppelte ihres ursprünglichen Umfanges.

1) Cäsar, den ein Staatsgeschäft aus der Nähe Kleopatras weggerufen hatte, sagt nach seiner Rückkehr zu ihr:

„Et ces soins importuns, qui m'arrachaient de vous,
Contre ma grandeur même allumaient mon courroux.
Je lui voulais du mal de m'être si contraire,
De rendre ma présence ailleurs si nécessaire;
Mais je lui pardonnais, au simple souvenir
Du bonheur qu'à ma flamme elle fait obtenir.
C'est elle dont je tiens cette haute espérance
Qui flatte mes désirs d'une illustre apparence,
Et fait croire à César qu'il peut former des voeux,
Qu'il n'est pas tout à fait indigne de vos feux,
Et qu'il peut en prétendre une juste conquête,
N'ayant plus que les dieux au-dessus de sa tête.
Oui, reine, si quelqu'un dans ce vaste univers
Pouvait porter plus haut la gloire de vos fers;
S'il était quelque trône où vous puissiez paraître
Plus dignement assise en captivant son maître,

etwa gegen den Fürsten oder gegen einen Freund, in dessen Gesellschaft man in einen Streit verwickelt wurde[1]), herrschen bei beiden Dramatikern sehr ausgetiftelte Ansichten, ja es besteht ein förmliches System von Gesetzen und Regeln, die dem Menschen in einer gegebenen Lage eine bestimmte Handlungsweise vorschreiben, zu der er sich vielleicht nur mit innerem Widerstreben versteht. Und zwar sind diese Gesetze und Regeln der Ausfluss von Anschauungen, die früher einmal lebendig waren und namentlich von dem Rittertum hochgehalten wurden, aber schon nicht mehr recht im Einklang mit der Zeit standen, da jene Dichter schufen, geschweige denn mit der Gegenwart.

Bei Shakespeare ist von jenem konventionellen Moral- und Sittenkodex kaum mehr eine Spur vorhanden: seine Menschen handeln aus dem Drang ihres Innern heraus, so wie das Herz es ihnen gebietet, — die Rücksicht auf das, was sich in ihrer Lage am besten für sie schicke und zieme, die Überlegungen, die man anstellt, um eine für den gegenwärtigen Fall passende Richtung des Handelns zu finden, die namentlich bei Corneille einen so breiten Raum einnehmen und bei den Spaniern einen noch immerhin beträchtlichen, fehlen in Shakespeares Drama ganz und gar.

J'irais, j'irais à lui, moins pour le lui ravir,
Que pour lui disputer le droit de vous servir;
Et je n'aspirerais au bonheur de vous plaire
Qu'après avoir mis bas un si grand adversaire.
C'était pour acquérir un droit si précieux
Que combattait partout mon bras ambitieux;
Et dans Pharsale même il a tiré l'épée
Plus pour le conserver que pour vaincre Pompée.
Je l'ai vaincu, princesse: et le dieu des combats
M'y favorisait moins que vos divins appas;
Ils conduisaient ma main, ils enflaient mon courage;
Cette pleine victoire est leur dernier ouvrage;
C'est l'effet des ardeurs qu'ils daignaient m'inspirer;
Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre âme avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier et de Rome et du monde". (*Pompée* IV, 3.)

1) Einem Stücke Calderons hat den Titel *(Wem ich folge, dem folge ich: Con quien vengo, vengo)* und zwei wichtige Szenen geliefert „das entscheidende Gesetz in Duellsachen, welches dem Edelmann unverbrüchlich streng gebietet, dem beizustehen, auf dessen Ruf und mit dem er gekommen ist". F. W. Val. Schmidt, *Die Schauspiele Calderons* S. 79). Hier müssen Vater und Sohn mit einander fechten, weil eine sonderbare Verwickelung den Vater zum Sekundanten des Gegners seines Sohnes gemacht hat.

Zunächst also sehen wir einen durchgehenden Unterschied im Inhalt der Gefühle, die in den Werken der genannten Dichter dargestellt werden — aber ebenso verschieden ist auch der Ausdruck, den diese Gefühle erhalten. Und es ist auch leicht zu sehen, dass die Eifersucht des Don Gutierre, des Helden in Calderons *Arzt seiner Ehre,* und die von Shakespeares Othello sich in verschiedener Weise äussern müssen. Don Gutierre geht von der Anschauung aus, dass die Ehre einer verheirateten Frau schon besudelt ist, wenn ein anderer Mann lüsterne Blicke zu ihr erhebt, und dass dieser Flecken an ihrer und ihres Gatten Ehre nur mit dem Blut der Frau abgewaschen werden kann, selbst wenn sie unschuldig ist, weil in diesem besonderen Fall das Blut des schuldigen Mannes, eines Prinzen des königlichen Hauses, nicht vergossen werden darf. Und wie diese barbarische Tat selber wird auch die Art ihrer Ausführung bestimmt durch die Rücksicht auf das Urteil der Menschen, die nicht einmal ahnen sollen, dass die Ehre des Mannes bedroht war, weshalb er durch eine ebenso fein ausgesonnene wie grausame Form der Beseitigung seiner Frau jeden Verdacht abzulenken sucht. Zwar empfindet Don Gutierre tief den fürchterlichen Zwang, dass er Hand an ein teures Weib legen muss, aber fortwährend wirkt erkältend auf den Ausdruck seines Gefühls ein verstandesmässiges, bewusstes Element, der Gedanke an das, was seine Ehre gebietet und was die Leute sagen könnten, die Erwägung, wie er sein Ziel ohne Gefährdung seines Ansehens vor der Welt erreichen könne. Bei Shakespeare haben wir dagegen den reinen Ausdruck elementarer Gefühle — sein Othello ist durch den vermeinten Treubruch des geliebten Weibes bis ins Herz getroffen, seine Leidenschaftsausbrüche sind wie die Seufzer eines auf den Tod Verwundeten, der mit jedem Atemzug einen Teil seines Herzblutes ausströmt und bald seine Seele aushauchen wird. Ganz und gar ist hier ausgeschlossen jene geistige Freiheit, die sich zur Betrachtung des eigenen Zustandes erhebt und Überlegungen anstellt, die ausser der Befriedigung der erregten Leidenschaft noch andere Zwecke und die zu ihrer Erreichung dienlichen Mittel zum Gegenstande haben.

Es liegt nun nahe anzunehmen, dass dieser Gegensatz, den wir zwischen Shakespeare auf der einen und Corneille und Calderon auf der anderen Seite beobachten konnten, zurückgehe auf einen Gegensatz zwischen den betreffenden Volkscharaktern und sich auf die gesamte Litteratur Englands, Frankreichs und Spaniens erstrecke, dass also die ungeminderte Kraft der Triebe und Leidenschaften, die bei dem Engländer jener Zeit jeden Augenblick bereit ist, hervorzubrechen, in der damaligen englischen Dichtung überhaupt, nicht nur im Drama, die absolute Herr-

schaft der elementaren Leidenschaft und ihren unmittelbaren Ausdruck bewirkt habe. Diese Annahme erweist sich jedoch bei genauerem Zusehen als unrichtig: statt dass die englische Litteratur sich so erheblich von der französischen und spanischen unterschiede, ähnelt sie diesen vielmehr in überraschender Weise, wenigstens von der Seite, von der wir sie jetzt allein betrachten, und selbst das Drama macht bis ein paar Jahre vor Shakespeares Auftreten davon keine Ausnahme. Da schlägt jedoch plötzlich das englische Drama oder richtiger, eine Unterart des englischen Dramas, mit Marlowe eine eigene Richtung ein — vielleicht das folgenschwerste Ereignis in der neueren Litteraturgeschichte, da es eine Vorbedingung der Shakespeareschen Tragödie wurde. Während nämlich das spanische und das französische Drama die Haupttendenzen der litterarischen Entwicklung des 16. Jahrhunderts noch fortführen, bricht das Marlowe-Shakespearesche Drama völlig mit ihnen und tritt damit nicht nur in Gegensatz zu dem ausserenglischen Drama, sondern auch zu der englischen Litteratur vor und neben ihm.

Im 16. Jahrhundert hat die höheren Zielen nachstrebende Litteratur in unseren drei Ländern fast alle Fühlung mit dem eigenen Volksleben verloren. Sie weilt am liebsten in den Kreisen des Hofes und wird hauptsächlich gepflegt von gebildeten Weltmännern und von Vertretern der gelehrten Stände. Die Ideen und Formen, in denen sie sich bewegt, sind vom Altertum und der Fremde wesentlich bestimmt. Petrarca beherrscht die Kunstlyrik, Seneca das ernste Drama, soweit es sich aus den mittelalterlichen Formen losgerungen hat und litterarische Ansprüche erhebt. Daneben wirken dann besonders Plato, so wie man ihn in Italien verstand, und die ritterliche und schäferliche Dichtung, ihre Einflüsse vielfach vermischend und verstärkend, auf Inhalt und Färbung der Kunstdichtung ein. In der Hauptsache liegen die Verhältnisse in England ähnlich wie in Frankreich und Spanien: der wichtigste Unterschied ist der, dass England, das seine neuen litterarischen Moden meist von Frankreich übernimmt, in der Regel den andern beiden Ländern in einem ziemlichen Abstande nachfolgt.

So viele Verschiedenheiten die einzelnen Richtungen und Vertreter dieser höfisch-gelehrten Litteratur unter sich aufweisen mögen: in einem wesentlichen Punkte ähneln sie sich durchaus, in dem Element des Verstandes und der Überlegung, das sich überall neben der Leidenschaft geltend macht und eine bestimmte Art des Gefühlsausdruckes bewirkt. Zweifellos hängt diese Eigenheit bei vielen dieser Dichtungen eng mit ihrem Stoff zusammen. Ihr Inhalt ist meist die Liebe und bisweilen eine

Liebe von so ätherischen, ja unwirklichem Charakter, dass der Mann eine Vereinigung mit dem geliebten Wesen überhaupt nicht ins Auge fassen darf, sondern sich mit demütigem Schmachten aus der Ferne, vielfach sogar mit dem blossen Anbeten eines Idealbildes begnügen muss. Es gehört z. B. zu dem Wesen des Petrarchismus, dass der Mann für eine erdichtete Frau Liebe zu fühlen vorgibt und sich im Ausmalen der fingierten Gefühle gefällt, wie sie der in den Hauptzügen feststehende Verlauf eines solchen imaginären Liebesverhältnisses mit sich bringt. Der petrarchische Dichter ist sonach auf einen Stoff angewiesen, der für das einfache und natürliche Empfinden unergiebig, ja geradezu leer ist und nur durch eine ungewöhnliche Auffassung und durch das Aufsuchen entlegener Beziehungen einen scheinbaren Reichtum und eine Mannigfaltigkeit erhält, die ihm ursprünglich fremd sind. Nicht eine aus einer bestimmten Situation unmittelbar entsprungene Empfindung, sondern eine erklügelte, durch angestrengtes Denken über eine ideale Voraussetzung erzeugte, kommt hier zu Wort.

Auch in der ritterlichen Dichtung findet sich ein ähnlicher Mangel an ursprünglicher Wahrheit: sie stellt ja recht eigentlich dar die Unterwerfung der Wallungen des natürlichen Menschen unter die Forderungen des Ritterideals, nicht eines Ideals, das den Menschen in Fleisch und Blut übergegangen ist, sondern eines solchen, auf dessen Forderungen man sich besinnt, um sie oft mehr aus Pflicht als aus Neigung zu erfüllen. Einen reflektierten Charakter hat auch die Allegorie, wie sie z. B. Spenser anwendet, der darin, nicht zum Glück, für Shelley vorbildlich geworden ist. Die Dinge dürfen bei Spenser nicht das bedeuten, was sie für Phantasie und Gefühl sind und uns unmittelbar sagen, wie in manchen von Goethes Allegorien [1]), sondern sie müssen etwas vorstellen, wozu sie der klügelnde Verstand des Dichters macht und wofür sie der eingeweihte Leser will gelten lassen [2]). Andere Dichter wieder schliessen sich an die

1) *Mahomets Gesang, Seefahrt, Adler und Taube, Das Veilchen, Gefunden, Haideröschen* usw. Vgl. auch Baumgart in seinem *Handbuch der Poetik*.

2) Im ersten Gesange des ersten Buches der *Feenkönigin* zieht der Rote-Kreuz-Ritter, selber der Vertreter der Heiligkeit in der Seele des Christen, aus, um die Eltern der Una, der einen und ungeteilten Wahrheit, von einem furchtbaren Drachen zu befreien. Mit Una gelangt er auf seiner Fahrt vor die Höhle des Irrtums, in die er hineinblickt. Ein Ungeheuer, halb Schlange, halb Weib — der Irrtum ist bei Spenser weiblich gedacht — erscheint und bedrängt ihn schwer. Von ihrem Schwanz umschlungen — *God helpe the man so wrapt in Errours endlesse traine* — kann er nur mit Aufbietung aller Kräfte schliesslich eine Hand freimachen und jene an der Gurgel packen, worauf sie den ekelhaften Inhalt ihres Magens entleert.

Alten an: die Vorbilder sind hauptsächlich Ovid und Seneca, und das verstandesmässige, dialektische Element, das sich bei diesen findet, erscheint auch wieder bei ihren modernen Nachahmern und herrscht besonders stark in den Tragödien nach Senecas Muster vor. Ich brauche bloss zu erinnern an die häufigen Redekämpfe, das Argumentieren vor sich und vor anderen, die Vorliebe, ein Gefühl zu erörtern und über dasselbe zu reden, statt es selber sprechen zu lassen.

Diese ganze Litteratur lässt sich nun nach dem Vorhandensein oder Fehlen des eigentlich romantischen Inhalts in zwei Gruppen scheiden. Zur ersten, die von ritterlicher Liebe, Frauenkultus, Ehre und Abenteuerlust handelt und ihre Inspirationen wesentlich der modernen christlichen Welt entnimmt, gehört fast die ganze Lyrik und Epik — in gebundener wie in ungebundener Sprache — und von dramatischen Gattungen die Pastorale, zur zweiten, von romantischem Geiste nicht berührten, vor allem die direkt an das Altertum anknüpfende Senecasche Tragödie. In der ersten, meist von einem hohen sittlichen Idealismus erfüllten, Gruppe führen gerade das Verleugnen der Natur und besonders das geflissentliche Absehen von den natürlichen Bedingungen in dem Verhältnis der Geschlechter zueinander und die daraus hervorgehende Gegenstandslosigkeit

Her vomit full of bookes and papers was,
With loathly frogs and toades, which eyes did lacke

— hindeutend auf die Veröffentlichungen, in denen religiöse Irrlehren vorgetragen wurden. Im dritten Gesange herbergt Una, zu der sich ein Löwe, der Vertreter der Vernunft, gesellt hat, in der Hütte der Unwissenheit und ihrer Tochter Aberglauben, Corceca und Abessa. Diese will gerade Kirchenraub (*Kirk-rapine)* besuchen mit einer schweren Last auf seinem Rücken, bestehend aus dem für heilige und wohltätige Zwecke bestimmten Gütern, die er nächtlicher Weile entwendet hat. Wie er eintritt, stürzt sich der Löwe auf ihn und zerreisst ihn in tausend Stücke: *the thirsty land Drunke up his life* — ein Bild dafür, wie nach des Dichters Meinung das verarmte England unter Heinrich VIII. erquickt wurde durch die Unterdrückung der Klöster und die Zuwendung von Reichtümern, die vorher nur die Üppigkeit von Geistlichen zu nähren gedient hatten.

Shelleys Gebrauch der Allegorie wird besonders gut verdeutlicht durch den Eingang des *Revolt of Islam.* Hier wird unter einem Kampf zwischen Adler und Schlange der Kampf zwischen dem guten und dem bösen Prinzip, der durch die ganze Weltgeschichte geht, dargestellt. Seltsamerweise lässt Shelley hier die Schlange, bei der wir an Gift, schleichende Bosheit und ihre Rolle beim Sündenfall denken, das gute Prinzip vertreten, weil er sie gemäss der biblischen Erzählung als eine Erweckerin der Erkenntnis betrachtet und die Aufklärung für ihn die Vorbedingung der Freiheit ist; der Adler aber, der Vogel des Zeus und das Symbol der Herrschaft, stellt für Shelley das böse Prinzip dar, weil er bei ihm nur an Tyrannei und Unterdrückung denkt.

vieler der ausgedrückten Gefühle zur Überschwänglichkeit und Künstlichkeit des sprachlichen Ausdruckes: Inhalt und sprachliche Form vereinigen sich so oft, den Eindruck des Überspannten, Unechten und Unwahren hervorzurufen. Von der Natur entfernt sich ihrerseits die Senecasche Tragödie durch ihre Rhetorik, ihre Deklamationen und ihren antithesenreichen, pointierten Stil.

Da greift nun Marlowe in die Geschichte des englischen Dramas und überhaupt der englischen Litteratur ein. Er schaltet die Reflexion im Drama aus — seine Nachfolger drängen sie wenigstens in die zweite Linie —, und der Leidenschaft und den mit dem Willen zusammenhängenden Faktoren, die für das Schicksal des Menschen doch vor allem bestimmend sind, wird die höhere Bedeutung zuerkannt. Die Leidenschaft ist bei Marlowe eine Naturmacht, die unaufsaltsam zu ihrem Ziele vordringt, das Gefühl setzt sich bei ihm unmittelbar in Handlungen um, ein entflammter Wille kämpft mit dem anderen — die Reflexion tritt hier überhaupt nicht ins Spiel, am allerwenigsten aber als Faktor, der Motive des Handelns liefert wie bei der ritterlichen Dichtung und im Drama Calderons und Corneilles. Und wie ihre ganze Natur hat die dramatische Leidenschaft auch ihren Ausdruck gewandelt. Er ist durch die Reflexion nicht mehr gebrochen, er besitzt eine Unmittelbarkeit, eine Kraft und eine Wucht, deren gleichen man in der damaligen Senecaschen Tragödie wie auch in der übrigen Kunstdichtung Englands umsonst suchen würde, damit verbunden allerdings auch einen poetischen Schmelz, wie ihn nur der grösste Kunstdichter jener Tage, Spenser, über seine Schöpfungen auszugiessen vermochte.

Man kann von dieser Reform, wenn man will Revolution, Marlowes nicht hoch genug denken: sie bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als dass bei ihm das ernste Drama den Schritt, den es mit Euripides in einer neuen Richtung getan, und der bei manchen Späteren eine so starke Intellektualisierung der Tragödie bewirkt hatte, wieder zurücktat und eine neue Entwickelung einleitete, die zur Blüte des englischen Dramas um die Wende des sechzehnten und siebzehnten und zur Blüte des deutschen Dramas im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert führen sollte.

Marlowes Neuerung beschränkt sich nun aber nicht darauf, dass er eine andere Auffassung und Wiedergabe der Leidenschaft in seinen Tragödien durchführte, es sind auch andere Leidenschaften, eine andere Gefühlswelt, die uns darin entgegentreten. Seine Stoffe sind nicht der phantastischen Ritterwelt, sondern der Welt, in der wir uns bewegen, entnommen und spielen meist in der neueren und neuesten Geschichte.

In diesen Stoffen nun stellt er nur die elementaren Leidenschaften, Ehrgeiz, Habgier, Liebe, Hass, Rachsucht usw. dar und zwar meist in ihren gewaltsamsten Äusserungen — solche abgeleiteten Gefühle wie das Gefühl der ritterlichen Ehre, die Rücksicht auf die Würde der eigenen wie der fremden Persönlichkeit, die Grossmut gegen den Besiegten und den Schwachen, die Achtung vor der Frau, der Kultus der Geliebten, also gerade die Gefühle, die die Seele der ritterlich-romantischen Dichtung bilden, sind in seinen Werken überhaupt nicht vertreten. Seinem Stoffe nach kann also das Drama Marlowes unromantisch genannt werden — romantisch ist es fast nur darin, dass es auch jenen ekstatischen Zug, jenen Gefühlsüberschwang zeigt, der der Dichtung der neueren christlichen Völker eigentümlich ist und so sehr absticht gegen die fast bis zur Trockenheit gehende männliche Nüchternheit, die die Gefühle in der antiken Dichtung kennzeichnet. Allein dieser Überschwang, der sich vor allem da findet, wo Marlowes Helden ihre Liebe ausdrücken und zwar bisweilen in einer Weise, die schlecht genug zu ihrem sonstigen Charakter passt[1]), färbt nur ein Gefühl und seinen Ausdruck, lässt es aber in seinem inneren Kerne unverändert, so dass der Gegensatz zu der die romantischen Stoffe bevorzugenden Dichtung in voller Stärke bestehen bleibt.

Es ist nun bemerkenswert, wie sich hier Marlowe von den genannten spanischen und französischen Dramatikern unterscheidet. Die Romantik der Ritterwelt, die er aus seinen Werken verbannt hatte, lebt bei ihnen noch fort, und die Manier Senecas, mit der er gebrochen hatte, bestimmt zum Teil noch ihre Darstellungsweise, wenn auch bei den genannten drei Dichtern in verschiedener Stärke. Am nächsten steht Marlowe und dem in seinen Fusstapfen wandelnden Shakespeare Lope, am weitesten entfernen sich von ihnen Corneille und Calderon, die, obwohl der eine klassisches, der andere spanisches Kostüm trägt, sich doch in ihrem Wesen ausserordentlich ähneln, während die von unsern Romantikern gern behauptete Ähnlichkeit zwischen Calderon und Shakespeare nicht über Äusserlichkeiten hinausgeht.

1) Vgl. z. B. Theridamas' Liebeserklärung und seine Klage beim Tode der Olympia im 2. Teil von *Tamburlaine* IV, 2. Die Worte des Ithamore im *Jew of Malta* im 4. Akt, mit denen er Bellamira einlädt, mit ihm nach Griechenland zu fliehen, dürfen nicht mit Bestimmtheit hierhergerechnet werden, da der Dichter hier vielleicht eine komische Wirkung erstrebte.

Diese Überschwänglichkeit des Gefühls, das sich gern auskostet, gibt den Reden Marlowescher Gestalten so oft einen stark lyrischen Charakter.

Verglichen mit der höfisch-gelehrten Dichtung seiner Zeit und den spanischen und französischen Dramatikern, die noch in deren Geiste schaffen, stellt Marlowe eine Rückkehr zur Natur und Einfachheit dar. Der Kreis der Gefühle, die er in seinen Werken wiedergiebt, ist enger als bei jenen, dafür aber bleiben diese Gefühle der Natur näher und halten sich frei von Überfeinerung und Künstelei.

Die meisten Gefühle können ja unter dem Einfluss bestimmter Zeitanschauungen eine solche Weiterbildung und Umgestaltung erfahren, dass die Form, in der ein Gefühl alsdann erscheint, gar nicht mehr im Zusammenhang zu stehen scheint mit dem ursprünglichen Gefühl, aus dem es sich entwickelt hat. Welche lange Entwickelung hat z. B. das Ehrgefühl durchgemacht, bis es die Form annahm, die uns bei Don Gutierre begegnete, und wie weit hat es sich hier von seinem Ursprung oder auch nur von einer verhältnismässig einfachen Form des Ehrgefühls, etwa der von Sophokles' Ajax, entfernt! Naturgemäss beschränkt sich nun aber auch die Geltung eines derartig verfeinerten Gefühls auf den Geltungsbereich der Anschauungen, die es in dieser besonderen Weise ausbilden halfen, dergestalt, dass Jemand, der ausser ihnen steht, also z. B. wer einer anderen Zeit oder einem anderen Volk angehört, es nur mit Mühe zu verstehen vermag.

Und zwar ist diese Mühe des Verstehens um so grösser, je weiter jenes Gefühl sich von seinem Ursprung entfernt hat und je mehr der Zusammenhang mit diesem verdunkelt ist. Damit ist aber auch schon ausgesprochen, wie weit die dichterische Darstellung eines Gefühls bei Hörern oder Lesern auf Empfänglichkeit rechnen darf und ob sie zur Litteratur von allgemeiner oder zeitlich bedingter Geltung zählen wird. Überall da, wo die Dichtung ursprüngliche Gefühle darstellt, wie es die Volksdichtung und überhaupt die Dichtung in einfachen Zivilisationen tut, wirkt sie unmittelbar und allgemein. Bei einer höheren gesellschaftlichen Kultur und in der Darstellung eines verfeinerten seelischen Lebens aber nur soweit, als dies noch unmittelbar verständlich ist, als die den einzelnen Gefühlen zu Grunde liegenden psychologisch-ethischen Tatsachen noch immer deutlich in ihnen nachwirken. Aber diese Bedingung trifft oft nicht zu und die Dichtung gerät gerade dadurch auf Abwege, dass der komplizierte Mechanismus seelischen Geschehens in einer hochzivilisierten Gesellschaft die zu allen Zeiten wirksamen Triebfedern menschlichen Handelns leicht verkennen lässt. Sie bevorzugt dann wohl so gekünstelte und gemachte Gefühle, wie es die Ehre und Liebe in der ritterlichen Dichtung sind, die in den Anschauungen einer entschwundenen Gesellschaftsklasse

begründet und durchaus zeitlich bedingt sind, oder sie vergisst gar das Bestehen elementarer Triebe und Leidenschaften, wie sie es in Frankreich während zweieinhalb Jahrhunderten in der klassischen Zeit tat[1]). Es liegt auf der Hand, dass alsdann die Wirkung der Dichtung auf eine bestimmte Zeit, ja vielleicht auf eine bestimmte Gesellschaftsschicht in dieser Zeit beschränkt ist.

Zugleich erhellt aber auch hieraus die ganze Bedeutung der Neuerung Marlowes: indem er jene künstliche Gefühlswelt der ritterlich-höfischen Dichtung aus seinen Dramen ausschloss und an ihre Stelle das Walten ursprünglicher Triebe und Leidenschaften setzte, brach er mit einer zeitlich bedingten Litteratur und machte den Weg frei für eine solche, die ihrem Stoff nach universale Geltung erlangen konnte. Es kann nicht nachdrücklich genug betont werden, wie viel in dieser Hinsicht Shakespeare Marlowe verdankt. Er teilt mit ihm die Opposition gegen die ritterlich-höfische Dichtung, er verbannt wie Marlowe die Reflexion und ordnet durchaus die Vernunft den Leidenschaften unter, er stellt mit Vorliebe die ursprünglichen Triebe und Leidenschaften dar, die auf einen Reiz von aussen sich sofort in einer Handlung entladen, und wo er verfeinerte Gefühle einführt, fasst er sie, wenn ich so sagen darf, nahe bei ihrer Wurzel, wo ihr Inhalt noch immer sofort verständlich ist.

Die Wirkung von Marlowes kurzer dramatischer Tätigkeit — sie erstreckte sich nur über ein halbes Dutzend Jahre; der Dichter starb, noch nicht dreissigjährig, eines gewaltsamen Todes — war ausserordentlich und unmittelbar. Sein erstes und in mancher Hinsicht bedeutendstes Drama *Tamerlan* war im Jahre 1587 über die Bühne gegangen, und schon in den Dramen vom Ende der achtziger Jahre werden Spuren seines Einflusses sichtbar, ja das ganze volkstümliche Drama der nächsten Zeit folgt dem von ihm empfangenen Impulse: alle übrigen Dramatiker, solche, die schon auf dem Plan waren, wie die, die erst später auftraten, schliessen sich freiwillig oder gezwungen ihm an. Shakespeare, der an Jahren Marlowe gleich war, aber langsamer heranreifte, begegnet uns zuerst als Gefolgsmann, dann als glücklicher Nebenbuhler seines frühberühmten Genossen,

1) Über die Abwendung von dieser Seite des französischen Klassizismus, die Diderot in seiner Theorie und einzelnen kleineren Arbeiten wie in den *Beiden Freunden von Bourbonne* vollzieht, siehe meine *Anfänge der ernsten bürgerlichen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 1885, S. 16, 33, ferner meinen *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte*, Bd. I, 1890, S. 100.

den er noch bei dessen Lebzeiten überflügelt und dessen letztes grösseres Werk, *Eduard II.*, sich von ihm beeinflusst zeigt.[1])

Dem Marlowe-Shakespeareschen Drama kam die Gunst des historischen Augenblicks in besonderm Masse entgegen. Ein Jahr nach der Aufführung des *Tamerlan* fand die siegreiche Zurückweisung der Armada statt. Dem Aufschwung des nationalen Selbstgefühls, der mit diesem Ereignisse einsetzte, ging der Aufschwung des nationalen Dramas parallel, und dieses half durch Vorführung von Stoffen aus der nationalen Geschichte jenes noch steigern. Das Theater war überhaupt eine wichtige Stätte der Unterhaltung und Belehrung für weite Volkskreise. Es wurde getragen von der Sympathie aller derer, die ins Theater gingen um zu schauen und sich von dem Geschauten ergreifen zu lassen, aber nach kritischen Theorien wenig fragten.

Auch steht fest, dass die Gebildeten ihm nicht fern blieben und gelegentlich auch wohl ein Stück der Volksbühne zu einem politischen oder anderen Zweck benutzten[2]). Aber auf diese Wirkung von der Bühne herab war das Drama fast ausschliesslich angewiesen. Das Werk des Dichters oder vielmehr Bühnenschriftstellers *(plarywright)*[3]) wurde Eigentum der Schauspielertruppe, die es aufführte und eher ein Interesse daran hatte, es nicht gedruckt zu sehen. Meist erschien erst nach einer Reihe von Jahren das eine und andere erfolgreiche Bühnenstück in Buchform, und die Auswahl hing von Zufälligkeiten ab, z. B. davon, ob der Buchhändler sich ein brauchbares Manuskript durch Nachschreiben oder auf andere Weise verschaffen konnte. Als sieben Jahre nach Shakspeares Tod seine Freunde daran gingen, eine Gesamtausgabe seiner Dramen zu veranstalten, waren ihnen nur bei der Hälfte derselben spekulative Buchhändler zuvorgekommen. Von ernsten Dramen lagen die Historien ziemlich vollzählig vor und einzelne sogar in sechs Drucken; von den eigentlichen

---

1) Dies hatte schon der geniale Klein behauptet und nimmt neuerdings wieder John Ingram (*Christopher Marlowe and his Associates*, 1904, p. 175) an.

2) Im Februar 1601, unmittelbar vor dem Ausbruch ihrer Verschwörung, wandten sich einige Anhänger des Essex an eine Schauspielertruppe, um ein Stück *Richard II.* — anscheinend das Drama Shakespeares — öffentlich aufführen zu lassen: die Thronentsetzung eines unwürdigen Monarchen, dessen Platz ein besserer einnimmt, sollte eine Analogie zu ihren Bestrebungen bilden, um so mehr, als man Elisabeth mit Richard II. zu vergleichen liebte. Die Schauspieler, denen dies Ansinnen sehr ungelegen kam, gaben vor, das veraltete Stück werde nur schwach besucht sein, und rieten ab; erst durch eine Extragabe von 40 Schilling liessen sie sich bereit finden, es aufzuführen.

3) Oft verächtlich = „Dramenschmied“.

Tragödien war *Romeo und Julie* viermal, *Hamlet* fünf- und *König Lear* zweimal gedruckt worden. Aber gerade einige der grössten tragischen Meisterwerke des Dichters: *Othello, Macbeth* und die drei Römerdramen *Julius Caesar, Coriolan* und *Antonius und Kleopatra* mussten ungefähr zwanzig Jahre warten, bis sie zu dem lesenden Publikum gelangten. Sie erschienen, mit Ausnahme des *Othello,* der noch ein Jahr vorher eine Einzelausgabe erlebte, zuerst 1623 in der berühmten Folioausgabe der sämtlichen Dramen. Kein besseres Schicksal hatten einige der poesiereichsten Lustspiele und Schauspiele des Dichters, z. B. *Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Wintermärchen, Cymbelin* und *Sturm,* wie überhaupt, vom *Hamlet* abgesehen, nur für die Dramen der neunziger Iahre ein lebhafteres Interesse der Verleger und Leser vorhanden gewesen zu sein scheint. Eine litterarische Geltung hatte das Bühnendrama überhaupt nicht, ein Bühnenstück — und mochte es selbst von einem Shakespeare herrühren — durfte nicht erwarten, für eine künstlerische Leistung angesehen zu werden, mit der sich litterarischer Ruhm gewinnen liess. Gewiss, man hatte oft die Wirkung eines solchen im Theater erfahren — aber dafür glaubte man dem Schauspieler ebensoviel oder mehr Dank schuldig zu sein als dem Dichter. Wohl begegnen uns begeisterte Lobsprüche auf Shakespeare, aber sie gelten in der Regel nicht dem Bühnendichter, sondern dem Verfasser von *Venus und Adonis* und von *Lucretia* oder dem Dichter der *Sonette*[1]). Er wird nicht neben Marlowe, Kyd, Greene und Peele genannt, sondern neben Daniel, Drayton und Spenser, den angesehensten Kunstdichtern jener Tage. Die Frage, wer der grösste lebende Dichter sei, würde man in den neunziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts unbedenklich mit Spenser beantwortet haben.

Volkstümliches Drama und gelehrt-höfische Dichtung gehen nebeneinander her, und die Kreise, die diese pflegen, nehmen von jenem wenig Notiz. Das Ansehen und die Beliebtheit der Kunstdichtung erlitten dadurch keinen Abbruch, dass plötzlich ein Emporkömmling neben ihr erschien und sich rauschender populärer Erfolge erfreute. Noch weniger sah sie sich veranlasst, etwas von dessen Wesen anzunehmen. Unbeirrt von der Reform, die Marlowe durchgeführt hatte, verfolgt die Kunstdichtung

1) Die höhere Schätzung von Shakespeares erzählenden Dichtungen erhellt auch aus folgendem. In einer 1600 veröffentlichten Anthologie schöner Stellen aus englischen Dichtern (*Englands Parnassus)* werden 91 Proben aus Shakespeare gegeben. Davon liefern *Venus und Adonis* und *Lucretia* zusammen 63 und der vielfach lyrisch gehaltene *Romeo* 13. *Richard II.* ist mit 6, *Richard III.* mit 5, *Verlorene Liebesmüh* und der erste Teil von *Heinrich IV.* mit je 2 Proben vertreten.

ihre alte Bahn weiter. Und es scheint uns besonders bezeichnend, dass Marlowe und Shakespeare selber, wo sie in deren Formen dichten, ebenfalls im Banne der Tradition stehen[1]).

Die etwas mehr als zehn Jahre von 1590 bis zum Tode der Elisabeth, der Zeitraum, in dem Shakespeare die erste Reihe seiner dramatischen Meisterwerke: *Richard III, Heinrich IV., Romeo und Julie, Hamlet, Julius Cäsar,* den *Sommernachtstraum,* den *Kaufmann von Venedig, Was ihr wollt* und *Wie es euch gefällt* schuf, sahen auch die glänzendsten Triumphe der epischen nnd lyrischen Kunstdichtung Englands. Zwar war von den beiden bedeutendsten Vertretern dieser, Sir Philip Sidney und Edmund Spenser, jener ein paar Jahre zuvor gestorben, aber seine *Verteidigung*

1) Wohl verlassen die jüngeren, in den neunziger Jahren ihre Tätigkeit eröffnenden Dichter bisweilen den herkömmlichen Stoffkreis, indem sie namentlich Personen und Ereignisse aus der vaterländischen Geschichte behandeln. So schreibt Daniel eine epische Dichtung über die *Bürgerkriege zwischen den beiden Häusern York und Lancaster* und Drayton eine solche über den *Krieg der Barone* mit Eduard II., beides Gegenstände, die die zeitgenössischen Dramatiker, und zwar keine geringeren als Shakespeare und Marlowe, beschäftigt hatten, um von den kleineren Dichtungen Draytons und besonders seinen *Heroiden (England's Heroical Epistles)* abzusehen. Den unromantischen Charakter des Stoffes von Marlowes *Hero und Leander* und von Shakespeares *Venus und Adonis* und seiner *Lucretia* zeigt schon ihr Titel an. Die Natur dieser Stoffe brachte es nun auch mit sich, dass die Darstellung nicht mehr ganz dieselbe blieb.

In der Hauptsache ist jedoch noch — und zwar zum Teil unter dem Einfluss spätrömischer Muster — ein rhetorisch-deklamierender Stil vorherrschend. Marlowe übersetzte nämlich Ovids *Liebeselegien* und das erste Buch des Lucan, und Drayton verpflanzte die Heroide nach England. Diese, die lang ausgesponnene Darlegung der Sehnsucht nach dem oder der fernen Geliebten, die in reichlichem Masse die rethorischen Mittel der Steigerung, der Wiederholung und der Amplifikation anwendet, zeigt ihren stark rhetorischen Charakter auch damals: sie bewahrt ihn überhaupt noch in den letzten Ausläufern, wie in Popes berühmtem *Brief der Heloise an Abälard*, an den wieder Byrons *Gefangener von Chillon* so sehr erinnert.

Während hier das antike Vorbild klar zutage liegt, wirken sonst der Einfluss der Alten und des Petrarchismus und überhaupt der Kunstdichtung zusammen. Ganz erörternd und völlig von des Dichters sonstiger Weise abweichend sind die ausgeklügelten langen Reden, in denen Leander *like to a bold sharp sophister* Hero von ihrem Nonnengelübde abzubringen sucht, und dasselbe gilt auch von den ebenfalls um Liebe werbenden Worten der Venus zu Adonis, dessen Geduld durch ihren *treatise* über ein *over-handled theme* (V. 770ff) erschöpft ist. Ich erinnere ferner an die Anklage der Lucretia gegen die Gelegenheit und gegen die Zeit und an die *Klage der Liebenden,* falls diese überhaupt, was mir keineswegs ausgemacht scheint, Shakespeare zum Verfasser hat.

der Poesie, sein Sonettenzyklus *Astrophel and Stella* und sein pastoralheroischen Roman *Aradcia* wurden erst jetzt gedruckt und erzielten einen ausserordentlichen Beifall. Von Spensers *Feenkönigin* waren die drei ersten Gesänge 1590 erschienen, um die Mitte der neunziger Jahre traten die in Irland gedichteten drei folgenden Gesänge und die schönsten seiner kleineren Dichtungen ans Licht. Von den jüngeren Dichtern hatten am meisten Anerkennung Daniel und Drayton mit ihren Sonnettenzyklen und ihren epischen Dichtungen gefunden. In diesen Werken, zu denen man noch ein halbes Dutzend Sonettenzyklen anderer Dichter und die Verserzählungen Marlowes und Skakespeares stellen darf, erblickten die Zeitgenossen vor allem die litterarischen Ruhmestitel jenes an grossen dichterischen Leistungen so ausserordentlich reichen Jahrzehnts[1]).

---

[1]) Hier seien die Erscheinungsjahre der wichtigeren unter den angeführten Werken verzeichnet.

Sidneys etwa fünfzehn Jahre früher geschriebene *Apologie for Poetrie* erschien zuerst 1595 und wurde vor Schluss des Jahrhunderts noch zweimal als *The Defence of Poesie,* zusammen mit der *Arcadia,* gedruckt. Diese erschien zuerst 1590 und brachte es ebenfalls auf drei Auflagen im alten Jahrhundert. Die oft gedruckte Sonettensammlung *Astrophel and Stella* erschien zuerst 1591.

Von Spensers *Faerie Queene* erschienen das vierte, fünfte und sechste Buch 1596; *Colin Clout's Come Home againe*, die Sonettensammlung *Amoretti* und das *Epithalamium* gehören noch dem Jahre 1595 an, das *Prothalamium* und die *Fowre Hymnes* dem Jahre 1596.

Daniel veröffentlichte 1592 seine Sonettensammlung *Delia* nachdem einzelne Sonette schon das Jahr vorher in einer Raubausgabe erschienen waren, zusammen mit der *Complaint of Rosamond.* 1595 erschienen *The First Fowre Books of the Civille Warres betweene the Two Houses of Lancaster and Yorke;* das fünfte Buch folgte 1599, das sechste 1602, das siebente und achte 1609.

Drayton schloss sich anfangs ziemlich nahe an Daniel an. Eine Sonettensammlung *Idea* (*Delia* war ein Anagramm von *l'Idea*) erschien 1593, seine grössere epische Dichtung 1596 unter dem Titel: *Mortemeriados: the Lamentable Civell Warres of Edward the Second and the Barrons;* die zweite wesentlich umgearbeitete Ausgabe von 1603 führte den seither üblichen kürzeren Titel *The Barons Wars.* — *England's Heroical Epistles* wurden oft gedruckt, 1597, 1598, 1599, 1600, 1602, 1603 u. ö.

Marlowes *Hero and Leander* wurde zuerst 1598 gedruckt, mit der Fortsetzung Chapmans 1600 u. ö.

Die erste Ausgabe von Shakespeares *Venus and Adonis* ist vom Jahre 1593; neue Auflagen folgten 1594, 1596, 1599, 1600, 1602, und 1636 lagen mindestens dreizehn vor. *The Rape of Lucrece* wurde zuerst 1594 veröffentlicht und 1598, 1600 und öfters neu aufgelegt: Shakespeares *Sonette* waren 1598 schon berühmt, wurden aber erst 1609 gedruckt, wie auch bei andern der angeführten Dichtungen oft ziemlich viel Zeit zwischen der Abfassung und der Drucklegung verfloss.

Ein Drama von litterarischem Wert konnten weite und einflussreiche Kreise sich noch immer nur in den Formen der Senecaschen Tragödie denken. Und gerade soweit sie an der Entwickelung der Kunstdichtung beteiligt waren, nahmen sie eine entschieden ablehnende Haltung gegen das volkstümliche Drama ein. Auch konnten sie ihm kein Verständnis, sondern nur Verachtung und Widerwillen entgegenbringen. Sie kultivierten ja verfeinerte Lebensformen und verfeinerte Gefühle und versuchten auch die Wirklichkeit einigermassen in Einklang mit dem zu bringen, was die Dichtung verkündete: der Petrarchismus spielte damals auch im Leben eine Rolle. Nun aber sah man im volkstümlichen Drama statt der zarten Gefühle, statt der hohen sittlichen Ideale, die man im Leben wie in der Dichtung wiederfinden wollte, das Walten blinder Triebe, das Toben wilder Leidenschaften, die auch allen Schmutz der Menschennatur an die Oberfläche werfen. Man hatte dem gegenüber eine ähnliche Empfindung, wie sie ein Zeitgenosse und Verehrer Racines haben müsste, wenn er in ein heutiges Theater versetzt würde und hier ein Drama eines modernen Naturalisten aufführen sähe, oder, um das Reich der Hypothese zu verlassen, wie sie die Bewunderer Racines im achzehnten Jahrhundert hatten, als sie zuerst die Bekanntschaft Shakespeares machten. Alles was die Kunstdichtung so sorgsam gepflegt hatte, glaubte man preisgegeben, und in doppelter Hinsicht, wegen der Rohheit seines Inhaltes wie wegen der Verletzung der Einheiten und alles Bühnendekorums, schien das Drama der Volksbühne den Verehrern der Kunstdichtung einen Rückfall in die Barbarei — der Ausdruck ist damals gebraucht worden — darzustellen.

Die Opposition gegen das volkstümliche Drama geht hauptsächlich von dem Kreise der Gräfin Pembroke, der Schwester von Philip Sidney, aus. Sidney hatte um das Jahr 1580 mit einigen Freunden, darunter auch Spenser, einen litterarischen Bund gebildet, in dem man antikisierende Tendenzen pflegte und sich vorübergehend sogar für die Einführung der antiken Versmasse begeisterte. Spenser ist über eine anfängliche theoretische Begeisterung nie hinausgegangen, auch stand das innerste Wesen seiner Dichtung diesen Bestrebungen durchaus entgegen. Mehr ernst war es Sidney mit der Sache, obwohl auch er später lauer wurde. In die grossenteils im Jahr 1580 geschriebene *Arcadia* legte er Gedichte in antiken Versmassen ein, und seine im folgenden Jahre geschriebene *Vertheidigung der Dichtkunst* nahm in allen das Drama betreffenden Fragen einen streng klassizistischen Standpunkt ein. Für das volkstümliche Drama, das bis dahin allerdings nur ganz rohe Produkte aufweisen konnte, hatte er nur Hohn und Spott. Namentlich sind ihm die häufigen Verletzungen

der Einheiten der Zeit und des Ortes anstössig, und diese verleiden ihm selbst die berühmte Nachahmung Senecas, den *Gorboduc* von Sackville und Norton. Während er nämlich diesem Stücke „prächtige Reden und wohltönende Wendungen, die sich zur Höhe von Senecas Stil emporheben," und ebenso eine „bedeutsame Moral, die es in der angenehmsten Weise lehre und so das wahre Ziel der Dichtkunst erreiche," nachrühmt, findet er es „sehr fehlerhaft in den Äusserlichkeiten," in der Behandlung von Ort und Zeit. „Denn während die Bühne immer nur einen Ort darstellen und das Äusserste der vorausgesetzten Zeit nach der Vorschrift des Aristoteles wie nach dem gesunden Menschenverstand nur ein Tag sein sollte, so werden hier in unkünstlerischer Weise sowohl viele Tage wie viele Orte angenommen" [1]).

Sidney hatte sein Urteil über das volkstümliche Drama nicht mehr berichtigen können — er starb ein Jahr vor dem Auftreten Marlowes. An seinem Standpunkte aber hielten auch nach seinem Tode noch seine Schwester und einzelne seiner Freunde fest. Diese scheinen sogar die Hoffnung gehegt zu haben, dass ein Drama im Geist der Alten sich neben dem volkstümlichen Drama werde behaupten und vielleicht sogar auf der Bühne Fuss fassen können. Nachbildungen Senecas in der Volkssprache waren ja gelegentlich von den Rechtsschulen in London unter dem Beifall einer gewählten Zuhörerschaft, die auch die Königin einschloss, aufgeführt worden, und solche in lateinischer Sprache dichtete und spielte man eifrig in Oxford und Cambridge. Für die Möglichkeit einer ausgedehnteren Wirkung schien überdies der Beifall eines Schülers von Seneca in Frankreich, Garniers, zu sprechen, an den man sich daher vor allem anschloss. Im Jahre 1590, drei Jahre nachdem die Volksbühne zuerst unter dem gewaltigen Kothurnschritt von Marlowes *Tamerlan* erdröhnt hatte, übersetzte die Gräfin Pembroke, Sidneys Schwester, den *Marcus Antonius* von Garnier; ein Schützling von ihr, der schon erwähnte Dichter Daniel, schrieb dazu ein Parallelstück *Kleopatra* und später einen *Philotas*. Ein weiteres Stück von Garnier, die *Cornelia* übertrug der bekannte Dramatiker Kyd und widmete es der Gräfin Sussex, einer Tante der Gräfin Pembroke[2]); er kündigte zugleich auch die Übersetzung eines dritten Stückes, der *Portia*, an, wurde aber an deren Ausführung durch den Tod verhindert.

1) Sir Philipp Sidney, *An Apologie for Poetrie*, ed. by Edward Arber. 1868, p. 63.

2) Diese Verwandtschaft gibt wenigstens an Alice Luce, *The Countess of Pembroke's Antonie. (Litterarhistorische Forschungen 3.)* 1897, p. 47. Nichts davon erwähnt Boas in seiner neuen Ausgabe der *Works of Thomas Kyd.* (Oxford 1901.)

Besonders aber sind als Verfasser antikisierender Dramen zwei Edelleute zu nennen, die im öffentlichen Leben eine Rolle spielten und diese Form des Dramas benutzten, um ihre Gedanken über Fragen des Staatslebens auszusprechen. Der eine gehört wieder dem Sidneyschen Kreise an: es ist der bekannte Freund und Biograph Sidneys, Sir Fulke Greville, später Lord Brooke; der andere ist Sir William Alexander, der Günstling von König Jakob I., der ihn später zum Grafen von Stirling erhob[1]). Dann darf aber auch Ben Jonson hier nicht vergessen werden, der, obwohl er seine Dramen für die Volksbühne schrieb, eine Annäherung an die Alten erstrebte.

Der Sieg des volkstümlichen Dramas über das klassizistische war wohl durch Marlowe entschieden worden, aber dieser Sieg war kein vollständiger, und das Senecasche Drama behauptete sich noch eine geraume Zeit neben ihm. Es ist weiter nicht auffallend, dass Lord Brooke, der zehn Jahre älter war als Marlowe und Shakespeare und überhaupt der älteren litterarischen Generation angehörte, an dem festhielt, was man in seiner Jugend und was namentlich sein vergötterter Freund Sidney für mustergültig im Drama erklärte. Mehr schon nimmt es wunder bei Daniel und bei Sir William Alexander, die gleichaltrig oder jünger als Shakespeare waren. Und vollends überrascht uns, dass die Originalwerke unserer Dichtergruppe mit Ausnahme der *Kleopatra*, d. h. Daniels *Philotas*, die Dramen von Alexander und die von Lord Brooke, alle geschrieben wurden oder zuerst ans Licht traten zu einer Zeit, wo Shakespeare den grösseren Teil seiner etwas über zwanzig Jahre umfassenden Laufbahn als Bühnendichter zurückgelegt hatte und eine Reihe erfolgreicher jüngerer Dramatiker sich zu ihm gesellt hatten[2]). Zwar sind diese

1) Ob Alexander in Verbindung mit dem um die Gräfin Pembroke versammelten litterarischen Kreis stand, vermag ich bei den mir zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln im Augenblick nicht festzustellen, halte es jedoch für wahrscheinlich. Er ist bekanntlich der Sir William Alexander, der eine Lücke im dritten Buche der *Arcadia* ergänzte. Auch trug ihm die Richtung seiner Dramen von einem Mitgliede jenes Kreises, Daniel, in der gereimten *Epistle* vor seinem *Philotas*, warme Lobsprüche ein. (Irving, *Hist. of Scotish Poetry* 1861, p. 522, Note 4, hat jene Anspielung auf einen dem Fürsten befreundeten Dichter, der die *deepe reports of sullen tragedies* verkünde, auf Alexander bezogen, wie ich Hugo Beumelburgs Schrift über diesen [Halle 1880, S. 45] entnehme.)

2) Lady Pembrokes *Antonie*, obwohl nach der Angabe der Verfasserin am 26. November 1590 abgeschlossen, erschien im Druck erst im Jahre 1592; Kyds *Cornelia* folgte zwei Jahre darauf.

Daniels *Cleopatra* wurde 1594, sein *Philotas* 1605 veröffentlicht; dieser war aber schon einige Jahre vorher entworfen worden.

Dramen nicht auf die Bühne gedrungen[1]), aber an Gunst bei dem lesenden Publikum hat es ihnen nicht gefehlt[2]). Und ging ihnen auch die Wirkung auf weitere Volkskreise ab, so trösten ihre Dichter und Gönner sich damit, dass das Drama der Volksbühne diese nur durch Mittel erziele, die ein geläuterter Geschmack verwerfen müsse. In einer seinem *Philotas* später angehängten Verteidigungsschrift über die Tendenz dieses Stückes klagt Daniel bitter über die „müssigen Erdichtungen" und „plumpen Torheiten", mittels deren „die Bühne unserer Tage die Unterhaltungen der Leute missbrauche"[3]).

Die Gegnerschaft dieser Kreise gegen die durch Marlowe und Shakespeare bewirkte Umgestaltung des englischen Dramas hat eine merkwürdige Ähnlichkeit mit der Haltung, die ein grösserer Dichter als Daniel zu der in Spanien von Lope de Vega herbeigeführten Umwälzung im Drama einnahm. Cervantes lobt mit sauersüsser Miene die neuen Erscheinungen, denen er Erfolg nicht absprechen kann und Verdienst nicht absprechen mag. In Begeisterung aber gerät er, wenn er der alten Werke im klassischen Stil gedenkt, die er im Grunde seines Herzens allein als vollwertig anerkennt[4]).

(Fortsetzung im nächsten Heft.)

Von den Dramen Brookes muss es Einzelausgaben vor 1610 gegeben haben, obwohl heute nur noch eine Gesamtausgabe von 1633 vorliegt.

Sir W. Alexander veröffentlichte nach Beumelburg seinen *Darius* 1603, das nächste Jahr mit ihm zusammen seinen *Croesus* und selbständig seinen *Julius Caesar*. *The Alexandræan Tragedy* folgte 1605.

Die im Text nicht erwähnte *Vertuous Octavia* von Brandon, die ich wie Brookes Werke nur aus zweiter Hand kenne, gehört noch dem 16. Jahrhundert (1598) an. —

Shakespeares Tätigkeit als Bühnendichter reicht etwa von 1590—1612.

1) Allerdings hat Daniels *Philotas*, wie auch schon die *Apology* am Schluss verrät, dieses Schicksal nicht geteilt. Mr. Charles William Wallace, der bei seinen Nachforschungen über die englischen Kindertruppen um 1600 zwei interessante Shakespearedokumente entdeckte, hat weiter noch einen Brief Daniels an den Earl of Devonshire, vermutlich aus dem Jahre 1604, aufgefunden, in dem von einer Aufführung des *Philotas* die Rede ist. Das Nähere hierüber werden wir seinerzeit aus der Arbeit von Mr. Wallace erfahren.

2) Es genügt dafür folgendes anzuführen: Alexanders *Darius* wurde bis 1616, dem Todesjahr Shakespeares, viermal, seine andern drei Dramen dreimal gedruckt, Daniels *Cleopatra* erlebte von 1594—1611 elf Ausgaben, sein *Philotas* von 1605—1611 immerhin fünf.

3) Samuel Daniel, *Complete Works* ed. Al. B. Grosart, 1885, III, 179.

4) *Don Quijote*, 1. Teil, Kapitel 48.

Sigurd in Ibsens Nordischer Heerfahrt.

Von

Robert Petsch.

Der pointierte Abschluss, womit Ibsen Hjördis' totbringendes Liebeswerben um Sigurd tragisch-ironisch krönt, hat von jeher Aufsehen und Befremden erregt, und in dem Bekenntnis des jugendlichen Recken zum Christentum hat man etwas Plötzliches, Unvorbereitetes, Zufälliges sehen wollen. „Der Schlusseffekt", meint Emil Reich *(Henrik Ibsens Dramen,* 3. Auflage, 1900, S. 37), „wirkt mit schlagender Kraft, aber nicht bloss Hjördis, auch der Zuschauer wird da überrascht; es entspricht der dramatischen Wahrheit nicht recht, dass wir von diesem entscheidenden Schritte des Helden, durch den sein Tun erst ins hellste Licht rückt, bis ans Ende nicht einmal eine Ahnung haben, ja es widerspricht auch der dramatischen Wahrscheinlichkeit, dass Sigurd seinem Blutbruder, Dagny ihrem Vater von der Bekehrung zu dem „weissen Gott" mit keinem Worte Kunde geben. Der Dramatiker Ibsen fehlt manchmal gegen diejenige Wahrhaftigkeit, welche der Dichter seinem Publikum schuldet". Die letztere apodiktische Beschuldigung hätte durch weitere Beispiele besser belegt und in das Stadium der Diskussionsfähigkeit gerückt werden sollen; was die unmittelbar vorhergehende anlangt, so hoffen wir im Verlauf dieser Zeilen nachzuweisen, dass sich ja Sigurd seinem innersten Wesen nach seiner Umgebung offen genug darstellt, sodass die „Bekehrung", die blosse Ausdrucksform einer innerlich tiefer begründeten Umwandlung, unter dem wortkargen, allen Äusserlichkeiten abholden Geschlecht keiner eigenen Erklärung bedürfte.

Ausführlicher und mit besseren Gründen ficht R. Woerner[1]) die innere Einheit und Geschlossenheit des Dramas an. „Sigurd, der in den ersten zwei Akten noch dem idealen Recken der nordischen Sage, dem Siegfried

1) G. Ibsen. I. 1900. S. 82 ff.

des Nibelungenliedes ähnlich, entpuppt sich, unvermutete Masken abwerfend, mehr und mehr als ein Anderer, eine neue überraschende Erscheinung in diesem Kreise". Auf Grund einer eingehenden Analyse der gesamten Handlung schliesst er dann: „Frühzeitig wird der Schlüssel zum Charakter der Hjördis geboten, seltsam spät Sigurds geheimes Herz geöffnet. Und während wir fast vom Anfang an ihre wahren Gefühle durch die Hülle von Hass und Rache ahnend erschauen, ist uns das Geständnis seiner Liebe so überraschend wie Hjördis selbst . . . richtig ist, dass Ibsen den Charakter einheitlicher hätte bilden müssen und können"[1]). Woerner macht einzelne Vorschläge und zeiht den Dichter in Anlehnung an Lessing (*Hamburgische Dramaturgie,* Stück 48), einer unzweckmässigen Überraschung des Zuschauers, da „Sigurds Denken und Tun zu dem der heidnischen Männer des Dramas nirgends in auffallendem Gegensatz stehe"[2]). Er gönnt dem Dichter nur den notdürftigen Schutz der Quellenbeziehung: „In den isländischen Sagas zählen wir eine ganze Reihe von Christen, an deren heidnischer Denk- und Lebensart die Taufe nichts geändert hat", fügt aber sofort, von seinem Standpunkt aus mit vollem Recht hinzu: „Es kann nicht vorausgesetzt werden, dass sich der Zuschauer, in den Sagas belesen, Sigurds so spät angekündigtes Christentum zurückdenkend und vergleichend zurecht lege".

Zwei Punkte also werden als nicht genügend motiviert in Sigurds späterer Erscheinung herausgehoben: seine alte und nie ganz erloschene Liebe zu Hjördis und seine Beziehungen zum Christentum. Die Schwere des Vorwurfs verlangt immer wieder eine Prüfung auf Grund erneuter Durchdenkung des Dramas und möglichst unmittelbarer Anschauung seiner Figuren, schliesslich auch eine genauere Präzisierung der Einwände: hat der Dichter selbst nicht genügende Klarheit über die innere Beschaffenheit und die Entwickelungsmöglichkeiten seiner Helden besessen und infolgedessen unklar gearbeitet? — das wäre bei der methodischen Vorbereitung wenigstens des späteren Ibsen, die wohl auf seine jugendlichen Gepflogenheiten zurückschliessen lässt, durchaus nicht anzunehmen; oder ist es ihm nur nicht gelungen, das innerlich klar Erfasste in eine Form zu giessen, die eine möglichst vollständige und eindeutige Auffassung und Wiederholung seiner Erlebnisse seitens des Geniessenden ermöglichte? Ich habe die Bühnenprobe mit dem Werke anzustellen keine Gelegenheit gehabt, jedoch schon beim aufmerksamen Lesen den Eindruck

1) A. a. O. S. 95.
2) A. a. O. S. 99.

der inneren Einheit gewonnen und versuche, diesen Eindruck zu begründen.

Alle konkreten Auffassungen des Einzelcharakters in seinen Voraussetzungen und in seiner Entwicklung ist doch wohl von der Stimmung abhängig, unter deren Eindruck der Dichter selber steht; er sieht den Menschen nicht allein sondern unter bestimmten äusseren Verhältnissen, mit denen er zu ringen hat, und ist von vornherein über den Ausgang dieses Ringens und über die seelischen Grundbedingungen, von denen der Ausgang abhängig werden soll, entschieden, womit zugleich bei einem so stark ethisch gerichteten Dichter wie Ibsen, Neigung oder Abneigung bis zu einem gewissen Grade gegeben sind. Über diese Grundkonzeption heisst es zunächst klar werden. Man ist gewöhnt, die *Nordische Heerfahrt* mit *Hedda Gabler* zusammenstellen; besonders für die Nebenfiguren, die „zwischen" den beiden starken Naturen stehen, für Gunnar und Dagny, passt der Hinweis auf Tesman und Thea m. E. ausgezeichnet; was Hedda Gabler anlangt, so ist sie mit einer Fülle kleiner Züge ausgezeichnet, die nicht bloss ein unendlich reicheres, in mannigfacheren Farben schillerndes Bild dieser modernen Frau ergeben, als die strenge und harte Zeichnung des Reckenweibes, sondern auch manchen Beobachtern eine gewisse gehässige Voreingenommenheit des Dichters gegen seine jüngere Heldin zu verraten schienen. Sicherlich hat sich der reifende Dichter je länger, je mehr innerlich von seinen Gestalten gelöst, kommt er immer weniger in ihren Äusserungen selbst zum Wort, betrachtet er sie in steigendem Masse mit dem Auge des kühlen, fast wissenschaftlich objektiven, höchstens überpersönlich-ethisch interessierten Beobachters, und sein tiefes Misstrauen gegen die sittlichen Zustände der empirischen „Gesellschaft" beeinträchtigt gelegentlich die individuell psychologische Erfassung und Durchblidung seiner Figuren; hat man seine Heldengestalten mit Recht gefallene Könige genannt, so tritt in den späteren Werken des Dichters das Königtum immer mehr in den Hintergrund, während der Fall immer schärfer betont, immer grausenerregender ausgemalt wird. Vor allem wird eine Gruppe seiner früheren Helden, deren Hauptrepräsentant Brand sein dürfte, immer seltener, und selbst Rosmer hat wenig mehr von der frischen Kraft und Zuversicht älterer Gestalten des Dichters an sich. Diese Adelsmenschen, in deren Reihen unser Sigurd gehört, sind von Hause urkräftige und vollsaftige Naturen, die in dem Kampf zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit den rechten Weg sehr wohl zu finden, jede unreine Begierde, auch wo sie sie überfällt, zu überwinden wissen, die aber an einer anderen, für Ibsen ganz besonders bedeutsamen Antinomie des menschlichen Gefühls-

lebens zu Grunde gehen: an dem Widerstreit ihrer individualistischen und ihrer altruistischen Natur. Die Bewährung der letzteren ist im Sinne der alltäglichen Moral des Durchschnittsmenschen nicht bloss verzeihlich und statthaft, sondern höchst liebenswürdig und sympathisch: „Freundschaft, Liebe, Brüderschaft" ist nicht bloss das Losungswort jugendlicher Strudelköpfe. Gerade sie aber können dem reinen, für höhere Zwecke aufgesparten Individuum verderblich werden. Dass „Freunde ein kostspieliger Luxus"[1]) sind für den, der sich von einer höheren Bestimmung getragen weiss, hat Schiller bereits im *Don Carlos* angedeutet, Goethe im *Mahomet* breiter ausführen wollen, und auch sonst klingt in seinen Dramen, wie im *Egmont,* das Motiv gelegentlich an. In jenen älteren Dichtungen aber ist doch der Einfluss der Umgebung auf den Helden von sittlich minderwertiger Art im Sinne der konventionellen „christlichen Moral"; es handelt sich eigentlich nicht um eine, auch ohne ausdrückliche Aussprache deutlich verständliche Forderung des „robusten Gewissens", das Ibsen für seine starken Naturen in Anspruch nimmt. Anders erscheint das Problem schon in Richard Wagners *Rienzi*[2]) aufgefasst, wo der Held letzten Endes daran zu Grunde geht, dass er aus Scheu vor Blutvergiessen und aus zarter Rücksicht auf das bürgerliche Lebensglück seiner Schwester den adligen, meineidigen Empörern ihren Anschlag auf seine Person und damit auf die Majestät des Staates verzeiht, wodurch neue, schwere Kämpfe notwendig und die Massen dem Führer mit dem guten Herzen, aber dem schlechten politischen Blicke entfremdet werden. Gerade nachdem Rienzi im ersten Augenblick heftig gegen die Verbrecher aufgefahren ist, bedeutet sein nachheriger Verzicht auf ihre Bestrafung eine falsche Entsagung, eine Umgehung höherer Pflichten gegen die eigene, von starken und gesunden Idealen getragene Persönlichkeit, zu Gunsten ausserpersönlicher oder doch mehr mit der empirischen Erscheinung seiner Individualität verknüpfter Regungen, wie sie freilich durch eine Ethik geschützt erscheinen, die Wagner wohl auch für die spezifisch christliche hielt.

Nun sieht ja auch Ibsen, wie *Kaiser und Galiläer* zeigt, im Kreuz das rechte Symbol des Christentums in seinem innersten Kern, abgerechnet alle geschichtlichen Erscheinungsformen. Entsagung, Aufopferung ist das

---

1) Brief an Brandes vom 6. März 1870. Sämmtliche Werke in deutscher Sprache (Berlin, Fischer) Bd. 10. S. 184.

2) Vgl. jetzt meinen Aufsatz: *Das tragische Problem im Rienzi* (*Ztschr. f. Philosoph. und phil. Kritik*, Bd. 128, S. 44 ff.)

Beste, was es lehrt, und für Ibsens eigene Ethik hat die Idee des „Opfers", die Bedeutung eines Zentralbegriffes; so sollen sich ja auch im „dritten Reiche" Kreuzes- und Paradiesesbaum mit einander verschlingen; nicht das Christentum an sich ist faul, nicht das Opfer an sich verwerflich, es kommt nur darauf an, was geopfert werden soll und darf. Und der Dichter, der in der Freundschaft einen so kostspieligen Luxus sieht, legt die Wurzel der Tragik in unserem Drama selbst mit den Worten der Hjördis bloss: „Ein Unrecht hast du damals begangen! Alle guten Gaben kann der Mann seinem treu erprobten Freunde geben — — alles, nur nicht das Weib, das er liebt! Denn tut er das, so zerreist er das heimliche Gespinnst der Nornen und zwei Leben sind verspielt". Auch im dritten Reiche wird es Opfer geben, aber nimmermehr das Opfer der sittlichen Persönlichkeit. Sigurd aber hat gerade Ehre und Besitz behalten; er ist freilich bereit, für Gunnar aufs Neue seine Habe zu opfern, hat aber seine Persönlichkeit hingegeben, die Treue gegen die eigene Bestimmung gebrochen.

Zu dieser Änderung hat ihn natürlich nicht das Christentum gebracht, weder in der reinsten Gestalt, noch in seinen, in den nordischen Sagen so stark wie in der Gegenwart zu Tage tretenden Kompromissformen mit den herrschenden Anschauungen der kompakten Majorität; aber geradezu auf Grund seiner ersten Entgleisung verfiel Sigurd schliesslich dem Christentum, nicht dem reinen, absolut asketischen, sondern dem Modechristentum, das die eingerissene Neigung zum Kompromittieren, die doch unter den Reckengestalten der Vorzeit immerhin als etwas Regelwidriges betrachtet wurde, zum religiösen Prinzip erhob. Dies Christentum ist Sigurd allmählich in Fleisch und Blut übergegangen und hat ihn die Welt und seine eigene Rolle mit anderen Augen anschauen gelehrt. Er fühlt nun im Verzicht eine gewisse Seligkeit, und wenn man mit Recht hervorhebt, dass von einer früheren Neigung zu Hjördis anfangs so gar nichts zu spüren sei, so entspricht das durchaus der Absicht des Dichters: Sigurd hat diese Liebe begraben und glaubt, sie endgültig überwunden zu haben: seine Hinneigung zu Dagny hält denn auch vor, „bis die Toten erwachen", bis er wieder neben Hjördis steht. Er nahm Dagny zum Weibe, weil er geschworen hatte, nicht ohne Weib heimzukehren — ebenfalls ein Verrat an einer Persönlichkeit, eine Convenienzehe, auf Grund der Reckenmoral geschlossen; er „lernte sie schätzen", wie man etwas lernt, das von aussen an den Menschen herangebracht wird[1]); in ihrem Arm sehnte er sich nach Hjördis[2]). Dennoch ist kein Zweifel, dass in seinem

1) Werke Bd. III, S. 60.

2) a. a. O. 62.

Fühlen kein eigentlicher Widerwille gegen Dagny Platz hatte. Ist doch an ihrer Seite aus dem wilden Recken ein fast romantisch-rührseliger Held geworden, der Dagny versprach, „Land zu kaufen und einen Hof zu bauen und nie mehr in den Krieg zu ziehen". Wann er bei König Aedhelstan den „weissen Gott" kennen und erkennen gelernt hat, bleibt uns ziemlich gleichgültig; im üblichen Sinne Christ war er jedenfalls schon früher geworden, sein Glaube an sich selbst, sein Drang zur Verwirklichung der eigenen Persönlichkeit war gebrochen, ehe er die Taufe empfing, und damit ist er Hjördis ewig verloren; die Art des Christentums, die ihn von der einzigen Geliebten scheidet, betätigt er durch das ganze Drama, auch wo er seine Kraft und Kühnheit bewährt; dass er sich gegen die Herabsetzung seines eigenen Wertes durch Hjördis zu Gunsten des Freundes nicht verwahrt, ist im Sinne der alten Reckenmoral einfach unmöglich; man kennt oder schätzt die Bescheidenheit in diesen Kreisen nicht, und einem unbefangenen Zuschauer, der die ersten Szenen voll auf sich wirken liess, kann dieser Zwiespalt so wenig entgehen, wie in Hebbels Nibelungendrama der Gegensatz des jungen Recken, der auf Keuschheit hält, seinem Weibe die Antwort nicht weigert und sie auch nicht belügen mag, zu der ehernen Moral eines Hagen[1]). Dass Sigurd diesen Zwiespalt beim Anblick der Hjördis doch wieder stark empfindet, ist so wahr, als sein späteres Bekenntnis: „Glaubst du, das Leben, das meiner wartet, sei heiter? Tag für Tag um Dagny zu sein und eine Liebe zu heucheln, die mir das Herz beklemmt? Und doch muss es sein"[2]); erst jetzt, nach dem Wiedersehen und der Aufklärung mit Hjördis, wird seine Entsagung ihm wahres Herzeleid bringen; aber zum Recken, zum rücksichtslosen Verfechter einer „robusten Moral" der freien Persönlichkeit ist er endgültig verdorben, und Dagny darf von diesen Auseinandersetzungen durch ihn nichts erfahren. Wie so oft bei Ibsen, bedeutet die Handlung des Dramas auch hier eigentlich bloss eine Katastrophe, einen sicheren Zusammenbruch auf Grund der zuvor vielleicht geahnten, nun aber, da es zur Heilung zu spät, der angenommene Charakter zur Natur geworden ist, erst in seiner ganzen Entsetzlichkeit einleuchtenden Verkümmerung des inneren Wesens. Hier führt die Entsagung schliesslich zum Wegwerfen des eigenen Selbst.

Eine gewisse Unsicherheit Sigurds ist übrigens doch wohl von Anfang an nicht zu übersehen. Wie gebannt von der plötzlichen Erscheinung der Hjördis, findet er gegen ihre rohe Vernachlässigung seiner Gattin und

1) Vgl. meine Analyse der *Nibelungen* in Behaghels *Litteraturblatt* 24, 235 ff.
2) Werke Bd. III, S. 72.

seines Freundes in den Eingangsszenen kein Wort der Abwehr, sucht aber mit einer kurzen Bemerkung[1]) die eigene Reckenwürde vor ihr zu wahren und beginnt sofort jenes auch späterhin mit vieler Kunst durchgeführte Spiel mit Worten, das ohne unmittelbare Wiederholung seiner ersten Lüge die Aufklärung des Tatbestandes verschleiern soll. Wohl wirkt hier ein Gefühl der Freundschaft für Gunnar mit, aber dies hindert ihn doch schliesslich nicht, den alten Waffengefährten zum Zweikampf herauszufordern; es liegt noch mehr in dieser steten Verteidigungsbereitschaft: ein Gefühl der Unsicherheit gegenüber Hjördis, ein dumpfes Bewusstsein von dem ungeheuerlichen Betrug, den er an ihr verübt. Daher graut es ihm vor einer Auseinandersetzung. Angesichts ihrer Einladung zum Mahle erscheint Sigurd als der Warner, wie Hagen im Nibelungenliede bei der Ladung Krimhilds; aber wie anders ist hier die Motivierung! An wirkliche Besorgnis vor Kampf und Streit wird bei einer ungebrochenen Reckennatur niemand denken, auch steht Sigurd zu keinem der Beteiligten im Verhältnis des Dienstmannes. Ihm bangt vor der Aufdeckung der Karten, vor der notwendigen Abrechnung, nach der doch anderseits wieder sein innerstes Wesen hinstrebt, weil er dies Leben in steter Gewissensnot nicht weiterführen kann; so gibt er denn sein Geheimnis preis, aber nicht Hjördis, sondern Dagny, es drängt ihn, sich zu jemand auszusprechen, es drängt ihn, Dagny wider das innerste Streben seiner Natur noch stärker an sich zu fesseln, als bisher und so lässt er sich die Bewunderung der Frau gern gefallen: „Hjördis, das stolze und herrliche Weib konntest du gewinnen und kürtest mich!“[2]) Wovor er zurückbebt, ist weniger Zank und Streit, als die Offenbarung einer Liebe, gegen die er sich nun, angesichts der Hjördis doch nicht mehr sicher gewappnet fühlt und die er notwendig als verbrecherisch ansehen muss. So wird der Ring, den Sigurd einst von Hjördis empfing, zum Symbol, wenn auch in ganz anderem Sinne, als der „Ring des Nibelungen“ in der deutschen Dichtung. Seine Hingabe an Dagny bedeutete Sigurds Verzicht auf das herrliche Weib, seinen festen Willen, die Gefühle, die ihn mit jener verbanden, auf die eigene Ehefrau zu übertragen; seine jetzige Bitte, den Ring ins Meer zu werfen, bedeutet den Versuch einer gewaltsamen Losreissung von alten Banden — und schliesslich willigt er doch darin ein, dass er bewahrt, aber „vor Aller Augen verborgen“ bleibe. So viel zur Beantwortung der von Woerner[3]) aufgeworfenen Frage, warum „Sigurd den Armring der

1) a. a. O. S. 36.
2) a. a. O. S. 29.
3) a. a. O. S. 95.

Geliebten seinem ungeliebten Weibe zu tragen gegeben habe"; damit wird freilich ein anderes Bedenken nicht behoben; warum Hjördis bis auf diesen Tag Gunnar nach dem Ringe nicht gefragt habe; aber gerade vorwiegend symbolische Elemente sind eben mit dem tatsächlichen Nexus des Dramas schwer zu verbinden. Ein Arbeiten mit unbewusser Selbsttäuschung, wie es Woerner[1]) vermutet, wonach „Sigurd einst Dagny ihres lieblichen Jugendreizes wegen gewählt hatte und nun erst für Hjördis entbrannte" usw., halte ich für unmöglich in einem Ibsen'schen Drama, wo dem Helden im entscheidenden Augenblicke doch die freie Entscheidung bis zu einem hohen Grade gewahrt bleibt und wo das sinnliche Element eine so niedere Rolle spielt.

So kann ich auch nicht der Meinung beipflichten, dass uns der Dichter in einer den ästhetischen Genuss störenden Weise „überrascht" habe; das wörtliche Bekenntnis zum Christentum ist doch nur der freilich pointierte Ausdruck des für den Helden selbst überraschend plötzlich erfolgenden, für den Zuschauer aber von vornherein mit genügender Deutlichkeit bezeichneten Wechsels der Grundtendenzen seines Willens, für die allmählich erfolgte, nun aber erst in ihrer Unentrinnbarkeit sich offenbarende Wandlung seines Charakters. Nicht um ein dogmatisches, sondern um ein ethisches, freilich in dogmatischer Form ausgesprochenes Prinzip handelt es sich hier. Es ist gar nicht nötig, dass „sich der Zuschauer, in den Sagas belesen, Sigurds so spät angekündigtes Christentum rückdenkend und vergleichend zurechtlege", mit welchen Worten Woerner[2]) den erforderlichen Vorgang ganz absichtlich in ein intellektuelles, also nicht rein künstlerisches Gebiet zu verlegen scheint. Gewiss sind, wie bei Ibsen immer, die betreffenden Äusserungen den vorhergehenden Szenen, aus denen auf ein lebensfremdes Entsagen geschlossen werden kann, zunächst durch die äussere Handlung selbst motiviert und für sie bedeutsam; das hindert aber nicht, dass wir sie gleichzeitig als etwas, der gefühlsmässig erfassten Reckennatur Sigurds Widersprechendes empfinden, eine Abweichung von der eingeborenen Art vorausahnen, die später in dem Bekenntnis „Ich bin Christ" gleichsam ihre logische Besiegelung und Bestätigung erhält.

1) a. a. O. S. 96.
2) a. a. O. S. 101.

Hölderlins Nachtgesänge.

I. Patmos.

Von

Dr. J. Eberz.

Es war vielleicht weniger die dunkle Tiefe der Gedanken als das Vorurteil von einer notwendig vorauszusetzenden Zerrüttung der produktiven Geisteskräfte Hölderlins auf der einen und der Zustand des Textes auf der anderen Seite, welche bisher eine ernste Betrachtung der „Nachtgesänge" teils lähmten, teils von vornherein von ihr abschreckten. Dem geduldigen und hingegebenen Leser aber, der sich nicht entmutigen lässt, weil er nicht glauben mag, dass neben einem in wunderbarer Reinheit krystallisierten Tiefsinn der unmöglichste Unsinn stehen könne, löst sich das Rätsel zu seiner Überraschung auf die einfachste Weise. Er entdeckt nämlich, dass Hölderlin in diesen Gedichten eine so nachlässige und abstruse Interpunktion anwendet, dass es scheint, als habe er mit ihrer Hilfe mitunter den Gedanken bis zur Unkenntlichkeit verwischen wollen, weshalb für das Verständnis des Sinnes fast das Beste ist, sie überhaupt als nicht vorhanden zu betrachten; dass ferner durch die sich von selbst aufdrängende Korrektur einiger Schreibfehler plötzlich ganze Stellen im Zusammenhang begreiflich werden. Wohl behalten diese Gedichte die der Behandlung ihrer Probleme inhaerierende Dunkelheit, die durch eine fast bis zum Zerspringen gedrungene, von der Fülle der Gesichte getrieben sich überstürzende, zuweilen wie aus heiliger Scheu Mysterien preiszugeben geheimnisvoll andeutende Sprache noch oft genug gesteigert wird: aber der sich nach klarer Disposition gliedernde Zusammenhang der Gedanken eines jeden der sechs Gedichte widerlegt im einzelnen und im ganzen die landläufige Auffassung, welche zwischen überwucherndem unfruchtbarem Dorngestrüpp höchstens einige Blumen seltener Art zu entdecken vermochte, ohne ihr Dasein aus so befrem-

dender Umgebung begreifen zu können. Das Verdienst der Litzmannschen Ausgabe, welche die Grundlage unserer Betrachtung bildet, besteht, was diese Gesänge angeht, in dem genauen Abdruck der besten Handschriften in der besten Form und sie wird deshalb ihre dokumentarische Bedeutung behalten; eine neue Ausgabe müsste dem Leser dieser Gedichte die quälende Zeitvergeudung des Rätselratens ersparen, indem sie jene verwirrende Hölderlinsche Interpunktion, die allerdings nicht ohne alles psychologische Interesse ist, durch eine den Bedürfnissen der Logik entsprechendere ersetzt — wie es an manchen Stellen wenigstens für die ersten fünf Gesänge schon durch die bei Diederichs erschienene von Paul Ernst besorgte neueste Ausgabe der Gedichte Hölderlins geschehen ist — und zugleich die Schreibfehler beseitigt, die Rechtfertigung einer kritischen Note überlassend. Der Lebende hat Recht, und Schopenhauers Fluch auf jeden, der einen Buchstaben oder auch nur ein Interpunktionszeichen in seinen Werken ändert, ist glücklicherweise nicht von Hölderlin gesprochen.

Wer Hölderlins *Brot und Wein* versteht, begreift, warum der Dichter diese Gesänge in einem Briefe an Wilmanns „Nachtgesänge“ genannt hat. Aus dem Diener Apollons ist ein Diener des erlösenden Dionysos, aus dem Priester des Sonnenlichtes ein Priester der Nacht geworden. Es ist aber für ihn, wie für alle pantheistischen Mystiker, die Nacht jener Zustand unbedingter Freiheit, in dem sich der Geist findet wenn er, in der empirischen Welt sein eigenes gesetzmässiges Produkt erkennend und von diesem seinem transitorischen Traumdasein sich abwendend, in seiner ewigen schöpferischen Totalität ruht: nun hat Heinrich von Ofterdingen das Sonnenreich zerstört, und nicht mehr durch das aufdringliche, alles Geheimnis überschreiende Tageslicht des sie verendlichenden empirischen Bewusstseins gestört, ist die Seele in die abgründige Finsternis ihrer wahren Natur zurückgekehrt; es ist das jene Nacht, der Novalis seine Hymnen gesungen hat und deren hohes Lied im zweiten Akt des *Tristan* geschrieben ist. In dieser „Nacht“ des Geistes, in deren geheimnisvollem Schosse alles Grosse gewachsen ist, hat also auch Hölderlin diese „Nachtgesänge“ gesungen: denn in jenem Zustande, wo der Geist sich lustvoll stets von neuem in sich selbst wirft, ohne auf einen Boden zu stossen, schöpft schon der gewöhnliche Dionysosdiener Milch und Honig aus den Strömen, der begnadete aber wird zum Dichter und schaut apriorisch in Bildern das Wesen und die Bestimmung der Welt, die eine ewige Wahrheit, die der Tag nie ahnt. Die Griechen nannten die in solcher, von Platon als *μανία* beschriebenen, Ekstase ent-

standenen Poesien Dithyramben, eine Bezeichnung, die, neben jener ihnen von Hölderlin selbst gegebenen, das Wesen der in Rede stehenden Gesänge am besten ausspricht: der Diener des Apollon begann mit dem Zyklus der durch Metrum und Reim gebundenen Hymnen, mit dem Zyklus der entfesselten Dithyramben schliesst der Diener des Dionysos sein Werk.

Jeder fühlt an diesen Gesängen etwas Fremdes, etwas aus einer anderen Welt; der Dichter selbst weiss sich von einer höheren Gewalt besessen, als deren Bote er kommt, in deren Namen er Gehör fordert. Zwar war sein ganzes Leben der Verkündigung des Reiches Gottes gewidmet und die Entwickelung seines moralischen Lebens und seines Schaffens ist nichts als die Klärung dieser Idee: aber erst in diesem Zyklus erreicht seine Bestimmung, Prophet des Reiches zu sein, ihren vollendeten Ausdruck. Wenn man die wenigen Monate bedenkt, in denen diese sechs Dithyramben geschaffen wurden, so hat man den Eindruck, als habe eine des nahen Endes gewisse Hellsichtigkeit ihn getrieben, vor Sonnenuntergang noch die letzte Höhe seines Daseins mit dem fliegenden Athem der Jamben und Anapäste zu ersteigen; und „wie die Schwäne, welche, wenn sie merken, dass sie sterben sollen, wie sie schon immer sonst gesungen haben, dann am meisten und vorzüglich singen, weil sie sich freuen, dass sie zu dem Gotte gehen sollen, dessen Diener sie sind", so sind auch diese Dithyramben das Bedeutendste, das der Dichter überhaupt sagen konnte. In solcher vollkommenen Offenbarung seines geheimsten Wollens und seiner Bedeutung für die Welt kurz vor Anbruch der Finsternis haben Hölderlins Dithyramben eine bemerkenswerte Verwandtschaft mit den Dionysos-Dithyramben Nietzsches, die dieser wenigstens zum Teil im Sommer 1888, einige Monate vor der Katastrophe, zu Sils Maria verfasst, alle in der vorliegenden Gesamtredaktion vereinigt hat, und deren handschriftlicher, von ihrem Herausgeber beschriebener, Zustand übrigens mit dem der Hölderlinschen Gesänge Ähnlichkeit zu haben scheint. Die beiden Dithyrambenzyklen gleichen einander aber auch in ihrer dämonischen Innerlichkeit und Versunkenheit in die letzte Tiefe. Dieser Prophet sieht keine fremde lauschende Menge um sich, zu der er spricht: es sind Monologe eines völlig Einsamen über das, was einmal kommen muss, ein Bekenntnis, in dem ein Visionär die Gesichte von einer höheren Menschheit und seiner Sendung als des Vorläufers in fast schamhaft geheimnisvoller Sprache sich selbst zusingt.

Wenn wir von einem Zyklus von Dithyramben sprachen, so dachten wir dabei nicht daran, dass diese Gedichte chronologisch, formell und

ihrem allgemeinen Charakter nach eine offenbare Einheit bilden: sondern wir nannten sie so in dem viel engeren Sinne, dass in ihnen eine einzige Idee zu der in ihr liegenden stufenmässigen Entwickelung gelangt, welchen Plan der Komposition der Herausgeber durch die entsprechende Ordnung in der Aufeinanderfolge dieser Gesänge hervortreten lassen muss, wie es bereits von Ernst, aber ohne Angabe der Gründe, geschehen ist. In drei grossen Sätzen, von denen jeder sein kürzeres einleitendes Präludium besitzt, entfaltet sich jene Idee. Der erste Satz, *Der Rhein,* singt mit seinem Präludium *Andenken* vom Schicksal des Propheten; in *Germanien,* dem zweiten durch *Die Wanderung* eingeleiteten Satze, wendet sich der Prophet mit seiner ersten Botschaft an das auserwählte Land; *Patmos* endlich, der dritte Satz, dem *Der Einzige* vorausgeht, enthält die eigentliche Offenbarung des Gesandten. Wie der träumerische Abschluss eines alten Lebens vor Beginn eines neuen, wie ein Sammeln von Kräften in stillem Ausruhen und süsser Erinnerung vor Übernahme der grossen Aufgabe, Verkündiger des ewigen Reiches zu sein, der er sich in den folgenden Gesängen unterziehen wird, erscheint das *Andenken,* mit einer sehr bezeichnenden dionysischen Unterströmung, fast ebenso sehr als die Ouvertüre zum ganzen Zyklus wie Präludium zum ersten Satz. In diesem aber geht der Sänger von den sanften schmelzenden Tönen zu einem nun ununterbrochen in immer grösserer Erregung wachsenden crescendo über: sein Los, wie das aller Heroen, die nichts mit den titanischen Gewaltmenschen gemein haben, findet sein Symbol im Schicksal des Rheins, in dem über seine Bestimmung noch unklaren Beginn, in seiner mit der Zeit errungenen Synthese des Göttlichen und Menschlichen im Dasein, in seinem Ende im weiten Ozean. Gefasst in sein Geschick, das er so begriffen hat, richtet er die Worte seiner Verkündigung im nächsten Präludium an seine Heimat Suevia, aber der Blick schweift über deren enge Grenzen hinaus und umfasst im zweiten Satz die ganze Nation: der Adler, der Bote des Höchsten, bringt Germanien die Verheissung, dass es zur Verwirklichung eines neuen Reiches ausersehen sei. Doch ist diese neue Ordnung nicht das letzte Wort des Schicksals, denn sie ist nicht um ihrer selbst willen gegründet sondern nur Übergang zum eigentlichen Endzustand. Und diese Offenbarung vom Ende aller Dinge gibt der Prophet in den beiden letzten Dithyramben: das Präludium entdeckt, ihm huldigend, den lange vernachlässigten Helden, dessen einstige Wiederkunft dann *Patmos*, der letzte Satz, zugleich der dunkelste und tiefste, schildert. Die von Hölderlin in diesem Zyklus entwickelte Geschichtsphilosophie, welche, in Übereinstimmung mit derjenigen des deutschen Idealismus und des Christentums überhaupt, in der Geschichte eine in

gradliniger Entwickelung einem definitiven übersinnlichen Endziele zusteuernde Bewegung erblickt, findet in diesem Dithyrambus, in welchem die Hauptprobleme der ganzen Reihe noch einmal auftauchen, ihren Abschluss: bildeten das Schicksal des heroischen Propheten und das von ihm verkündigte neue Reich von jeher die Probleme des Hölderlinschen Denkens, so fügt er jetzt, unter dem Einflusse der Johanneischen Apokalypse stehend, dem Ganzen einen mystischen Schlussstein in der nach Errichtung des Reiches erfolgenden Wiederkunft Christi, als dem definitiven Ende aller Entwickelung, hinzu.

Wenn wir uns jetzt der Betrachtung dieses Dithyrambus zuwenden, so ist es nicht unsere Absicht, eine vergleichende Kritik der Handschriften zu geben, die gerade für dieses Gedicht zahlreiche Varianten aufweisen; es ist uns vielmehr nur um das Verständnis und um die für dasselbe notwendig herzustellende Form des Textes der von Litzmann abgedruckten Handschrift zu tun, eine Aufgabe, die übrigens für jede der einzelnen Handschriften zu erledigen ist, ehe man an eine vergleichende Beurteilung der einzelnen Fassungen gehen kann. Mögen nun die Dunkelheiten dieses Gesanges z. T. unbeabsichtigt sein, weil der Dichter den begrifflichen, dem in der „Nacht“ geschauten Bilde kongruenten Ausdruck nicht mehr ganz in seiner Gewalt hat oder auch weil die Hand nicht immer die treue Dienerin des Gedankens gewesen ist, mögen sie z. T. beabsichtigt sein, weil Hölderlin eine mehr andeutende als aussprechende Form der Darstellung für den Stilcharakter dieses apokalyptischen Gedichtes notwendig fand, so dürfen uns doch alle Wunderlichkeiten des Ausdrucks nicht abschrecken, die jedesmal zugrunde liegende Vorstellung zu rekonstruieren, um das Gedicht in seiner inneren Geschlossenheit und seiner logischen Gedankenentwickelung, die man ihm bis jetzt allgemein abgesprochen hat, zu begreifen. — Wir geben im Folgenden den gereinigten Text; wo sich Abweichungen vom Litzmannschen Text finden, sind dessen bezügliche Lesarten unter dem Strich abgedruckt; sich von selbst rechtfertigende Interpunktionsänderungen werden nicht besonders begründet.

Voll Güt' ist,
Keiner aber fasset
Allein Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
Im Finstern wohnen
Die Adler, und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leicht gebaueten Brücken.

Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit
Und die Liebsten nahe wohnen ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gib, unschuldig Wasser,
O, Fittiche gib uns, treuesten Sinns
Hinüber zu geh'n und wieder zu kehren!

Der Dithyrambus setzt mit einer kurzen wie ein schriller Notschrei schallenden Ouvertüre ein, in der Gedanken und Bilder sich in zitternder Hast überstürzen. Dem Dichter erscheinen die in der Einen Zeit in sich zusammenhängenden und zu Einheiten abgeschlossenen grossen Epochen der Geschichte gleich Inselbergen, die abgesondert voneinander aus dem Meere, als dem Bilde der Einen, an sich betrachtet leeren, Zeit aufragen, wie die griechischen Inseln aus dem geliebten Archipelagus. So trennt also das Wasser die Bewohner der einzelnen Inseln voneinander, sie, die doch um ihre eigene Epoche im Zusammenhang mit vorwärts und rückwärts zu verstehen, des Verkehrs untereinander über das trennende Element hinweg bedürften, während sie in der Trennung ratlos ermatten. Deshalb bittet der Dichter die Eine indifferente Zeit, das „unschuldige" Wasser, wie er es gerade wegen dieser Indifferenz anredet, um die Fittiche der Phantasie, damit er sich im Geiste über die Flut zu jenen Epochen der Vergangenheit oder Zukunft — denn in seinem absoluten Schauen ist alles zugleich — schwinge, von denen er das Verständnis der Gegenwart lernen kann, und dann heimkehrend es den mit ihm auf demselben Inselberge wohnenden Zeitgenossen offenbare. Freilich bedarf es dazu der Geneigtheit des göttlichen Willens, und so nah dieser ist, keiner kann Gottes Hand allein, d. h. aus eigener Willkür, fassen sondern der Höchste muss sie ihm frei darreichen. Doch keine Sorge! Je grösser Not und Bedürfnis, um so kräftiger ist das von Gott, der die Adler im Dunkel und die Älpler auf schwankem Steg schützt, dargebotene Rettungsmittel (das „Rettende"). Und die Bitte des Dichters findet Erhörung.

Zu V. 14: Das in diesem Satze Angeredete kann nur das „unschuldig Wasser" sein.

So sprach ich, da entführte
Mich unermesslicher, denn ich vermutet,
Und weit, wohin ich nimmer

---

14) gib

Zu kommen gedacht, ein Genius mich
Vom eigenen Haus! Es kleideten sich
Im Zwielicht menschenähnlich, da ich ging,
Der schattige Wald
Und die sehnsüchtigen Bäche
Der Heimat; nimmer kannt' ich die Länder.
Doch bald in frischem Glanze,
Geheimnisvoll
Im goldenen Rauche, blühte,
Schnell aufgewachsen
Mit Schritten der Sonne,
Von tausend Tischen duftend,
Mir Asia auf, und geblendet ganz
Sucht ich eins, das ich kannte: denn ungewohnt [nicht]
War ich der breiten Gassen, wo herab
Vom Tmolus fährt
Der goldgeschmückte Paktol
Und Taurus stehet in Messogis
Und schläfrig fast von Blumen der Garten,
Ein stilles Feuer. Aber im Lichte
Blüht hoch der silberne Schnee;
Und, Zeug' unsterblichen Lebens,
An unzugangbaren Wänden
Uralt der Epheu wächst; und getragen sind
Von lebenden Säulen, Cedern und Lorbeern,
Die felsenharten,
Die göttlich gebauten Paläste.

Es rauschen aber um Asias Thore,
Hinziehend da und dort
In ungewisser Meeresebene,
Der schattenlosen Strassen genug;
Doch kennt die Inseln der Schiffer.
Und da ich hörte,
Der nahegelegenen eine
Sei Patmos,
Verlangte mich sehr,
Dort einzukehren und dort
Der dunkeln Grotte zu nahen.
Denn nicht, wie Cypros,
Die quellenreiche, oder
Der anderen eine,
Wohnt herrlich Patmos.

---

22) Zwielicht, 28) Rauche 33) kannte, [nicht] *wurde hinzugesetzt.* 37) Messogis, 41) Und Zeug.. Lebens 42) Wänden, 43) wächst 44) Säulen 49) Meeresebene 50) genug,

Dieser Teil schildert die Reise nach Pàtmos, zu der ihn der Genius der Phantasie sich selbst entführt. Visionäre Reisen wie hier oder in der *Wanderung* oder *Brot und Wein* legen Zeugnis von der Intensität des ekstatischen Traumlebens ab, das der Dichter damals führte. Ohne Plan macht er sich auf den Weg; aber der Geist, der ihn geleitet, weiss wohin er soll. Auf Patmos macht er Halt und wir ahnen schon, dass ihn der Geist des Visionärs dieser Insel mit magischer Kraft nach dessen „dunkeler Grotte" muss herbeigezogen haben. Der Gedankengang dieses Abschnittes macht keine Schwierigkeiten; wohl aber bedürfen einige Stellen der Erläuterung.

V. 27 ff. Man vergegenwärtige sich die Situation. Mit raschem Geisterflug naht sich der Dichter von Westen, über dem ägeischen Meere schwebend, dem Gestade Kleinasiens. Vor ihm ist im Osten jenseits der Küste die Sonne aufgegangen. Indem sich der Wanderer nun nähert, entfaltet sich ihm mit dem Höhersteigen der Sonne („mit Schritten der Sonne") einer Blume gleich, die ihren Kelch erschliesst, das herrliche Land immer weiter. „Geheimnisvoll im goldenen Rauche" liegt es mit dem Wachsen des Tages da, d. h. wie ein Geheimnis unter der zitternden heissen Luft gleichsam unter einem Schleier steckend.

V. 30 „Mit Schritten": Das Fehlen des bestimmten Artikels lässt sich in den Dithyramben öfter feststellen z. B. *Patm.* 37. *Germanien* 77.

V. 31 Die „Tische" Asias sind die Berge des Landes. Das Bild ist von dem Dichter selbst in *Brot und Wein* V. 57 erklärt. Es duften die Berge von ihrem Pflanzenwuchs und den V. 38 erwähnten Gärten.

V. 33. Diese Stelle kann nicht in Ordnung sein. Der über der Küste Kleinasiens hinschwebende Wanderer sucht in dem aufblühenden Kelche „eins", d. h. einen Ort, den er kannte. Da nun der unmittelbar folgende Kausalsatz, der jenen Ort zugleich nennend und beschreibend angekündigt wird als den Grund für die Bekanntschaft mit demselben enthaltend, so kann er nicht eben diese Kenntnis verneinen und sagen wollen, dass der Dichter diesen Ort kannte, weil er ihn nicht kannte. Aber auch abgesehen von diesem logischen Widerspruch in der Beziehung der Sätze würde der Kausalsatz für sich allein betrachtet mit sich selbst im Widerspruch stehen: denn diese glänzende, in allen Farben des Lebens leuchtende Schilderung der Örtlichkeit verträgt sich nimmermehr mit der Behauptung, die so genau beschriebenen Lokalitäten gar nicht zu kennen. Drittens endlich würde Hölderlin diesem logischen und inneren Widerspruch zu gefallen einige seiner liebsten Dichterträume verläugnet haben: denn vom Thaliafragment des Hyperion bis zu diesem Dithy-

rambus ist seine Phantasie an den Ufern des Paktolos heimisch gewesen und hat er neben Athen und dem Archipelagus wohl keiner Örtlichkeit Griechenlands oder Ioniens mit gleicher Liebe gedacht. Dieses auch bei den Alten wegen seiner landschaftlichen Reize berühmte Gebiet gehörte durch seine Nähe bei Smyrna fast mit zu dieser Stadt, einem der Schauplätze seines Romans, wie er auch in dem Gedicht *Der Neckar* den goldenen Paktolos und Smyrnas Ufer zusammen als Reiseziel seiner Phantasie nennt. „Von den Ufern des Paktols, aus einem einsamen Tale des Tmolus" kommt Melite im Thaliafragment (II p. 25) nach Smyrna und auch für die Diotima der ersten Diotimafassung (II p. 51) ist diese Fiktion beibehalten. Aber das Entscheidende ist Hyperions Ausflug von Sardes herauf den Paktolos entlang auf die Höhe des Tmolos, von wo er berauscht das zu seinen Füssen liegende Land schaut und dann den Abstieg in das Kaystertal hinunter macht (II p. 79/80); es ist undenkbar, dass wer ein solches trunkenes Lied auf die Tmoloslandschaft gesungen hat sie je fremd nennen könnte. Folglich muss der Dichter das gerade Gegenteil von dem haben sagen wollen, was die Hand geschrieben hat. und es ist sicher, dass die Stelle zur Rekonstruktion des Gedankens einer Korrektur bedarf, wenn auch zweifelhaft, welcher. Entweder kann man annehmen, dass nach „ungewohnt" ein „nicht" ausgefallen oder dass durch eine leicht erklärbare Synizese unser Text aus „denn nun gewohnt" entstanden ist oder endlich dass man — und vielleicht ist dies das Einfachste — „denn gewohnt" zu lesen hat.

Zu V. 34: die „breiten Gassen" sind die Täler dieser ganzen Gebirgslandschaft.

37/38: diese beiden Sätze sind in der Schilderung des Gebietes dem ersten Moment der Beschreibung (V. 33—36) koordiniert; drei Parallelglieder charakterisieren also diese ganze wohlbekannte Landschaft, Fluss, Gebirge und Gärten. — In V. 38 hat man aus dem vorhergehenden ein „stehet" zu ergänzen.

V. 37: „Taurus stehet in Messogis" insofern letztere (Hölderlin gibt ihr II, 80 den männlichen Artikel) als Ausläufer des Taurus betrachtet werden muss. Vgl. Pauly, *Realencykl. d. klass. Altertumswiss.* s. v. *Messogis.* Das Fehlen des Artikels ist schon erwähnt.

V. 39: er spricht von den roten in der Sonnenhitze glühenden Blumen „des Gartens" (in pluralischem Sinne).

V. 44: durch eine Art optischer Täuschung entsteht dem Dichter ein kühnes Bild. Hohe Zedern und Lorbeerbäume erscheinen ihm von fern wie lebendige Säulen und die Felsmassen des Gebirges, welche sich hinter und über ihnen auftürmen, wie von ihnen getragene Stockwerke oder

Gebälk aus den Felsen gehauener Paläste. „Cedern und Lorbeern" sind durch Interpunktion als Apposition zu Säulen kenntlich zu machen.

Gastfreundlich aber ist
Im menschenlosen Hause
Sie dennoch.
Und wenn von Schiffbruch, oder klagend
Um die Heimat oder
Den geschiedenen Freund,
Ihr nahet einer
Der Fremden, hört sie es gern, das Wort; und ihre Kinder,
Die Stimmen des heissen Hains,
Und, wo der Sand fällt und sich spaltet -
Des Feldes Fläche, die Laute,
Sie hören ihn, und lieblich widertönt
Es von den Klagen des Manns.

Unter den üppigen Inseln des griechischen Meeres steht Patmos wie eine büssende Nonne unter glänzenden und lebenslustigen Mädchen, aber wie eine Seele, die weil sie tief gelitten hat, auch andere am Leben Leidende trösten kann: sie ist das refugium afflictorum. Wie sie einst für den Johannes, als man ihm den Meister gekreuzigt hatte, die Trösterin war wird sie auch jetzt das stürmische Gemüt des Dichters beruhigen. — Sobald man die Notwendigkeit einer stärkeren Interpunktion nach „das Wort" und dieses als Apposition zu „es" eingesehen hat, verliert die Stelle ihre Dunkelheit. Die trostbereite Insel hört gern das klagende Wort des leidenden Ankömmlings; aber sie besitzt nicht nur Gehör sondern in „ihren Kindern" auch Sprache, mit ihm zu klagen. Denn das müde Rauschen und Zittern des heissen Hains, die knisternden und krachenden Laute, die von jenen Stellen an das Ohr des Fremden dringen, wo der Sand vom Berge herabgeweht wird oder unter der glühenden Sonne die Fläche des Feldes sich spaltet — ein Phänomen, das Hölderlin schon im Thaliafragment (II p. 28) erwähnt: „Ein leises Ächzen der Erde, wenn der brennende Strahl den Boden spaltet, hör' ich zuweilen;" wie überhaupt an beiden Stellen die Mittagsschwüle gleich meisterhaft beschrieben ist —, alle diese Tonerscheinungen, „Kinder" der Mutter Insel genannt, verstehen die Klage der Einsamen und stimmen, ein Chor teilnehmender Freunde, in dieselbe mit ein.

69) gern das Wort

So pflegte
Sie einst des Gottgeliebten,
Des Sehers, der in seliger Jugend war
Gegangen mit
Dem Sohne des Höchsten,unzertrennlich; denn
Es liebte der Gewittertragende die Einfalt
Des Jüngers, und es sahe der achtsame Mann
Das Angesicht des Gottes genau,
Da beim Geheimnisse des Weinstocks sie
Zusammensassen zu der Stunde des Gastmahls
Und in der grossen Seele ruhig ahnend den Tod
Aussprach der Herr und die letzte Liebe; denn nie genug
Hatt' er, von Güte zu sagen,
Der Worte damals, und zu erheitern, da
Er's sahe, das Zürnen der Welt:
Denn alles ist gut. Drauf starb er. Vieles wäre Liebes
Zu sagen. Und es sahn ihn, wie er siegend blickte,
Den Freudigsten, die Freunde noch zuletzt.

Doch trauerten sie, dieweil
Es Abend worden, erstaunt,
Denn Grossentschiedenes hatten in der Seele
Die Männer, aber sie liebten unter der Sonne
Das Leben, und lassen wollten sie nicht
Vom Angesichte des Herrn
Und der Heimat. Eingeboren war,
Wie Feuer im Eisen, das, und ihnen ging
Zur Seite der Schatte des Lieben.
Darum auch sandt' er ihnen
Den Geist, und freilich bebte
Das Haus und die Wetter Gottes rollten
Ferndonnernd über
Die ahnenden Häupter, da schwersinnend
Versammelt waren die Todeshelden.

Jetzt, da er, scheidend,
Noch einmal ihnen erschien,
Da, heisset es, erlosch der Sonne Tag,
Der königliche, und zerbrach
Den geradestrahlenden,
Den Zepter, göttlich leidend, von selbst:
Denn wiederkommen sollt er
Zu rechter Zeit. Nicht wär' es gut

83) Gastmahls, 86) Güte, 88) Welt. 90) blickte; 106) Todeshelden, 108) erschien. 111) selbst, 113) es

Gewesen später und, schroff abbrechend, untreu
Der Menschen Werk: und Freude war es
Von nun an,
Zu wohnen in liebender Nacht und bewahren
In einfältigen Augen, unverwandt,
Abgründe der Weisheit. Und manchem ward
Sein Vaterland ein kleiner Raum.

Jetzt endlich, in der inspirierenden Atmosphäre der Insel, beginnt das eigentliche Problem des Dithyrambus, das des einst auf Patmos weilenden Johannes, das Problem der Bedeutung Christi für den Weltprozess. In drei Teilen oder, besser gesagt, in einer Darstellung, deren Zusammenhang in der Mitte durch eine persönliche Reflexion unterbrochen ist, wird die grosse Frage behandelt. Der erste von 74—121 reichende Teil schildert den ersten Aufenthalt Christi unter den Menschen, der zweite sich bis 162 anschliessende betrachtet das Los des Propheten, der dritte endlich spricht bis 212 von der Wiederkunft Christi am Ende aller Dinge und dem, was ihr vorausgeht.

Ein Werk unendlicher Liebe war alles, was der zum erstenmal erschienene Christ im Leben, im Sterben, selbst nach dem Tode für die Menschen getan hat, denn in dieser Reihenfolge zählt der Dichter bis 106 die höchsten jener Liebesbeweise auf. Im Leben lehrte er die Welt die Resignation, den Sieg in Gott ruhender Heiterkeit über das „Zürnen" des verletzten individuellen Eigenwillens, die Quelle aller Übel, indem er alles Einzelne als notwendig in der Totalität, d. h, dem Willen Gottes, gesetzt und deshalb als gut zu begreifen lehrte — schon im Thaliafragment hatte Hölderlin dieses pantheistische Symbolum ausgesprochen: Alles muss kommen, wie es kömmt. Alles ist gut." II, p. 27, welches Hölderlins geistesverwandter Freund Hegel „alles, was ist, ist vernünftig", formulierte — und hinterliess schliesslich das Geheimnis von Brot und Wein. Dann starb er freudig für die Menschheit, und wiederum könnte man viele Liebesbeweise („vieles Liebes") aufzählen, denn sein ganzes Leiden war eine Kette von solchen. Von den Liebesbeweisen über das Grab hinaus nennt der Dichter zwei: den beiden nach Emmaus gehenden Jüngern, die nicht von dem Gedanken an ihn und einer in der Heimat seinem Dienste gewidmeten *vita activa* lassen wollen, vergilt er diese Liebe indem er als Schatten, im verklärten Leibe, mit ihnen hinaufzog. Und aus demselben Grunde, weil sie so innig an ihm hingen („darum") liess er am Pfingsttage unter Donner und Blitz

116) Werk, 119) unverwandt

seinen Geist über seine Apostel herabkommen, die „Todeshelden“, die zum Martyrium auserkoren über den Tod triumphierten.

Der letzte Abschnitt dieses Teiles, welcher durch eine entsprechende Interpunktion vom vorausgehenden scharf zu trennen ist, wendet sich zu dem oben nur flüchtig erwähnten Kreuzestode zurück, als der Verscheidende in jenem letzten Siegerblicke den Freunden (91; „ihnen“) noch einmal in der ganzen Erhabenheit seines Wesens erschien. Diesen Tod betrachtet der Dichter zuerst in seiner Wirkung auf die Natur: die Sonne zerbrach, mitleidend bis ins Innerste ihrer göttlichen Natur, ihren die Welt erleuchtenden Zepter darum, weil „er“, Christus, — denn „es“ ist offenbar ein sinnverderbender Schreibfehler — zum Vater zurückkehren, d. h. sterben sollte „zu rechter“ Zeit für die Erlösung der Welt, welche seinen vorzeitigen Opfertod verlangte. Unter dem Gesichtspunkte dieser Notwendigkeit betrachtet der folgende bis „Werk“ reichende zu dem unmittelbar vorausgegangenen im Kausalitätsverhältnisse stehende Gedanke jenen Tod: das ganze Erlösungswerk wäre nämlich vereitelt worden, wenn Christus später, d. h. eines natürlichen Todes sterbend und (explicativ) die für die Welt bereits begonnene Tat der Erlösung schroff abbrechend, zum Vater zurückgekehrt wäre. Triumphierend schliesst sich hieran der Hauptgedanke dieses Abschnittes, ja in gewissem Sinne des ganzen ersten Teiles. Er spricht die völlig neue Form des Lebens aus, die den Menschen zu verkündigen Christus in die Welt gekommen war, die er nun durch seinen Opfertod zum unverlierbaren Besitz der Welt gemacht hatte: das selige Leben in der mystischen, das All mit Liebe umspannenden Nacht der Seele, wo das Nichtwissen der unschuldigen Kinderaugen die höchste Weisheit enthält und der Geist, in der Totalität zu Hause, das empirische Vaterland als eine Beschränkung empfindet, ein ganz dem Tage abgewandtes Leben, in dessen Verkündigung der Dichter auch in *Brot und Wein* (V. 130) die Bestimmung Christi erblickt. — Jetzt aber, bevor er, was seine Aufgabe sein wird, die Entwickelung dieses von Christus in die Welt geworfenen Samenkornes besingt, sein Wachsen und zur Reife kommen, erschallen plötzlich unerwartet fremde aufregende Klänge von ungebändigter Wildheit, die dann auf ihrem Höhepunkte ebenso plötzlich in sich zusammenbrechen: es ist der Mittelsatz des Dithyrambus.

Doch furchtbar wahrhaft ist's, wie da und dort
Unendlich hin zerstreut das Lebende Gott.
Denn schon das Angesicht
Der teuern Freunde zu lassen,

Und fernhin über die Berge zu gehn
Allein, wo, zwiefach
Erkannt, einstimmig
War himmlischer Geist; — und nicht geweissagt war es, sondern
Die Locken ergriff es gegenwärtig,
Wenn ihnen plötzlich
Ferneilend zurückblickte
Der Gott und schwörend —
Damit er halte, wie an Seilen golden —
Gebunden hinfort
Das Böse nennend sie die Hände sich reichten —

Wenn aber stirbt alsdann,
An dem am meisten
Die Schönheit hing, dass an der Gestalt
Ein Wunder war und die Himmlischen gedeutet
Auf ihn, und wenn, ein Rätsel ewig für einander,
Sie sich nicht fassen können
Einander, die zusammen lebten
Im Gedächnis, und nicht den Sand nur oder
Die Weiden es hinwegnimmt und die Tempel
Ergreift, wenn aber die Ehre
Des Halbgotts und der Seinen
Verweht und selber sein Angesicht
Der Höchste wendet
Darob, dass nirgend ein
Unsterbliches mehr ist am Himmel zu sehen oder
Auf grüner Erde, was ist dies?

Es ist der Wurf des Säemanns, wenn er fasst
Mit der Schaufel den Weizen
Und wirft den klaren zu, ihn schwingend über die Tenne;
Ihm fällt die Schale vor den Füssen, aber
Ans Ende kommet das Korn.
Nicht ihm ein Übel ist's wenn einiges
Verloren gehet und von der Rede
Verhallet der lebendige Laut:
Denn göttliches Werk auch gleichet dem unsern,
Nicht alles will der Höchste zumal.

Während der Dichter den seligen Frieden in der mystischen Nacht Seele schildert wird er durch sich selbst unterbrochen. Das sein

127) wo 129) Geist, 133) Gott, schwörend, 134) golden, 136) nennend, hten. 140) war, 154) Weizen, 155) Klaren 159) gehet,

Leben hindurch gequälte und gehetzte Individiuum stört grob die beschauliche Ruhe des Geistes, all das Unrecht aufzählend, das es hat erdulden müssen. Eine nicht länger zurückzuhaltende gährende Erregung bricht revoltierend los (V. 122—152) gegen das oben gesprochene Trostwort „Alles ist gut" und gegen die Lehre von der Erlösung in der Nacht. Es erhebt sich ein innerer Kampf von dramatischer Intensität zwischen dem individuellen und dem überindividuellen Geiste, der jenem mit der Behauptung von der Nichtigkeit alles Individuellen in den Versen 153—162 entgegentritt. Aber das Individuum mit seinem egoistischen Begehren wird niedergeworfen und gebunden wie der Drache in der Apokalypse, und nun steht nach diesem Siege nichts mehr im Wege, dass der Prophet die letzte Offenbarung empfange.

Wir gehen auf die Erklärung des Einzelnen ein. Die Argumente, welche der egoistische Geist vorbringt, sind die Ereignisse, unter denen Hölderlin am tiefsten gelitten hat. An erster Stelle nennt er seine Vereinsamung (122—136). Immer aufs neue treibt ihn das Schicksal, um sein Brot zu suchen, von den Freunden weg (bei dem „fernhin über die Berge zu gehn" denkt er wohl an die letzte verhängnisvolle Reise über die Alpen), obwohl („wo") sie alle doch in einer Idee lebten derart, dass der Eine „himmlische Geist" sich zwar „zwiefach" begriff — der Dichter stellt sich nämlich durch diesen Ausdruck seinen Freunden als einer geschlossenen Einheit gegenüber — doch trotz solcher individuellen Spaltung in allen nur eine einzige Sprache redete. Der Erinnerung an das gemeinsame Erwachen aus einer gemeinsamen Ekstase ist die nun folgende Parenthese gewidmet, welche als solche durch die Interpunktion vom Vorhergehenden abzusondern ist. Der Gott (d. h. die Verzückung), welcher sie plötzlich verlässt, scheidet nicht ohne zurückzublicken (d. h. leise in den Gemütern nachzuklingen): in diesem Augenblicke („gegenwärtig") des Übergangs kommt es, ohne dass sie es durch eine Mitteilung von aussen hätten ahnen können („es war nicht geweissagt"), unerwartet über sie („es ergriff die Locken): denn in diesem Erwachen aus dem Rausche reichen sie einander die Hände zum Bunde, indem sie mit einem Schwur das Böse, d. h. das dem Gott in ihnen sich Widersetzende, nun für immer gebunden nennen, damit der Gott, dessen Lust sie eben gekostet haben, „halte", d. h. bei ihnen bleibe, festgebunden wie mit goldenen Seilen.

Zu V. 130: Das unerwartete vom Geist ergriffen werden ist in ganz ähnlichen Worten geschildert *Dichterberuf* 20 ff.

V. 134 „halte" intransitiv gebraucht; zu den „goldenen Seilen" vgl. *Tod des Empedokles*, V. 1288: Empedokles „zog das ungereifte Leben An goldnen Seilen freundlich zu sich auf".

V. 136: die vorwärtstreibende Erregung ist so stark, dass der Dichter die lange Periode durch einen Nachsatz abzuschliessen keine Zeit mehr findet.

Aber es kommt eine Steigerung des Leides („schon" 124, „aber" 137): die äussere Erscheinung wird eine Beute grausamen Verfalles. Man kann nicht ohne Ergriffenheit lesen, wie für den Hölderlin, den Matthisson 1802 und ein Jahr später Schelling sah, der Hölderlin des Tübinger Stifts, der wie Apollo durch den Saal schritt, für dessen Schönheit selbst hyperbolische Ausdrücke hier nicht gespart sind, gestorben ist. Doch noch schwerer leidet er unter der grausamen Zerstörung seines Liebesglückes: sie beide, die doch im „Gedächtnis", d. h. der platonischen ἀνάμνησις, ein Zusammenleben vor diesem Dasein bewahrten — denn „Unergründlich sich verwandt, Hat sich, eh' wir uns gesehen, Unser Innerstes gekannt" —, sie werden auseinandergerissen (und sind jetzt durch Diotimas Tod in diesem Leben für immer getrennt), so dass sie sich nicht erreichen können, was ewig ein Rätsel für sie bleiben wird, weil es im Widerspruch mit jenem früheren Sein ist. Aber der Würgeengel ist noch nicht zufrieden: er mordet ihm die Ehre. Hölderlin spricht von den Kränkungen in Frankfurt, die als Motiv auch im Empedokles nachklingen. Was will es heissen, fragt er, wenn der Sand oder die Weiden vom Wasser hinweggeschwemmt werden oder der Strom der Zeit die Tempel fortträgt, da selbst die Ehre des „Halbgotts" nicht feststeht? Denn unter der Misshandlung durch die Welt erhebt sich hier zum zweitenmal sein Selbstbewusstsein in gigantischem Trotz: man denkt an die letzten Aufbäumungen Nietzsches, aber bei Hölderlin sind sie, wie er selbst gleich sagen wird, nicht das letzte Wort. Und nun das Letzte und Furchtbarste: die geistige Verlassenheit und Trockenheit kommt über ihn, er erlebt seinen Ölberg. Der Höchste ist von ihm gewichen, so dass er, während er sonst in der Höhe und auf der Erde überall den Einen Gott in der Vielheit göttlicher Wesen erblickte, nun, wie Empedokles, nur noch Dinge, aber nichts Unsterbliches mehr sieht.

Zu V. 145. Die Weide, welche die Flut hinwegnimmt, findet sich auch in *Unter den Alpen gesungen* V. 22; die ergriffenen Tempel auch *Germanien* V. 22.

V. 150 darob, dass = über diesem Ereignis, so dass

Hiermit glaubt das leidende Individuum von seinem beschränkten Standpunkte aus den Stab über Vernunft und Gerechtigkeit in der Welt gebrochen zu haben. Aber mit erhabener Ruhe antwortet jetzt das höhere, in der Anschauung der Totalität lebende Ich, dass alles Individuelle nur die

Schale ist, die abgestossen werden muss, damit das notwendig in individuelle Form eingeschlossene Korn, das Ewige, ans Licht trete: es ist dies aber das Zeugnis des Ewigen von sich selbst, und so besagt die Stelle, dass der Prophet als Individuum notwendig Opfer ist. „Sprich Dein Wort und zerbrich!" Der Höchste, in dem selbst sich nach Hölderlins pantheistischer Denkweise als immanenter Prozess diese Sonderung vollzieht, erscheint hier in einem tiefsinnigen Bilde herausgehoben aus seiner eigenen Genesis und als Worfler den die zahllosen Individuationen repräsentierenden Körnern selbständig gegenübergestellt. In der Ökonomie des göttlichen Weltplanes verhält sich das Individuum zu seiner Aufgabe wie das sinnliche Wort zu dem Gedanken als Zweck: letzterer bleibt als das Substantielle, das Wort verweht: und wie der Mensch für den Zweck das Mittel hingibt so macht es auch der Höchste. — So endet dieser grosse Seelenkampf. Alles Menschliche hat der Dichter nun in sich getötet und ist zur vollendeten Resignation und Heiligkeit eingegangen.

Zu V. 155 „klaren" ist klein zu schreiben als Adjectivum zu Weizen, dessen lichte, goldgelbe Farbe bezeichnend. — „zu" d. h. immer zu, ohne Rast.

Zwar Eisen träget der Schacht
Und glühende Harze der Aetna:
So hätt' ich auch Reichtum,
Ein Bild zu bilden und ähnlich
Den Christ zu schaun, wie er gewesen.
Wenn aber einer spornte sich selbst
Und, traurig redend, unterweges, da ich wehrlos wäre,
Mich überfiele, dass ich staunt' und von dem Gotte
Das Bild nachahmen möcht', ein Knecht —:
Im Zorne sichtbar sah ich einmal
Des Himmels Herrn — nicht, dass ich sein sollt' etwas, sondern
Zu lernen. Gütig sind sie, ihr Verhasstestes aber ist,
Solange sie herrschen, das Falsche, und es gilt
Dann Menschliches unter Menschen nicht mehr:
Denn sie nicht walten, es waltet aber
Unsterblicher Schicksal, und es wandelt ihr Werk
Von selbst und eilend geht es zu Ende.
Wenn nämlich höher gehet himmlischer
Triumphgang wird genennet „der Sonne gleich"
Von Starken der frohlockende Sohn des Höchsten,

163) Kein neuer Absatz; Schacht, 164) Ätna. nach 167 neuer Absatz. 168) selbst, 169) Und 170) staunt', 171) Knecht — 173) Herrn, 174) ist 176) mehr. 179) selbst, 181) Triumphgang, ib. der Sonne gleich. 182) Starken.

Ein Losungszeichen, — und hier ist der Stab
Des Gesanges niederwinkend:
Denn nichts ist gemein. Die Toten wecket
Er auf, die noch gefangen nicht
Vom Rohen sind: es warten aber
Der scheuen Augen viele,
Zu schauen das Licht! Nicht gerne wollen
Am scharfen Strahle sie blühn,
Wie wohl den Mut der goldene Zaum hält;
Wenn aber, als
Von schwellenden Augenbrauen
Der Welt vergessen,
Stillleuchtende Kraft aus heiliger Schrift fällt, mögen
Der Gnade sich freuend sie
Am stillen Blicke sich üben.

Und wenn die Himmlischen jetzt
So, wie ich glaube, mich lieben,
Wie viel mehr dich;
Denn *eines* weiss ich,
Dass nämlich der Wille
Des ewigen Vaters viel
Dir gilt. Still ist sein Zeichen
Am donnernden Himmel. Und einer stehet darunter
Sein Leben lang: denn noch lebt Christus.
Es sind aber die Helden, seine Söhne,
Gekommen all und heilige Schriften
Von ihm, und den Blitz erklären
Die Taten der Erde bis jetzt,
Ein Weltlauf unaufhaltsam. Er ist aber dabei, denn seine Werke sind
Ihm alle bewusst von jeher.

Wir haben nicht nur V. 162 nach „zumal" einen Punkt gesetzt sondern auch den Absatz von V. 168, wo er den Zusammenhang sinnzerstörend zerreissen würde, nach 163 verlegt, da mit diesem Verse der dritte Teil, die eigentliche Apokalypse, beginnt. Drei Abschnitte lassen sich in demselben deutlich unterscheiden.

In dem einleitenden Abschnitt (163—171) malt sich die Phantasie des Dichters die äusseren Umstände aus, unter denen er, zurückgekehrt auf seinen Inselberg, zur Offenbarung seines Wissens genötigt werden könnte. Der etwas abrupte und dunkle Gedankengang ist folgender. Zwar liegt auch in meiner Seele, wie Eisenschätze im Schacht und Harze

183) Absatz vor Ein Losungszeichen, 184) Gesanges, niederwinkend, 186) gefangen, 187) sind. 188) viele 191) wiewohl ib. hält.— 198) jetzt, 200) dich, 206) lang. 208) all,

im Ätna verschlossen ruhen, ein Reichtum von Möglichkeiten zu einem Bilde von Christi wahrer Bedeutung: wenn aber einer unzufrieden damit. dass ich diesen Reichtum geheimhalte, mich aufforderte, die Schätze ans Licht zu heben, da auch er und andere derselben bedürften, wenn er nämlich sich selbst Mut zuspräche („sich spornte“) und „traurig redend“ d. h. in Mitleid erweckender Weise seine geistige Not klagend, mich überfiele, wie ein Armer, den der Hunger treibt, einen mit materiellem Gut Beladenen anhält, damit ich erschräcke („staunt'“) und das Bild von dem Gottmenschen darstellen möchte, ich, ein Knecht, das Bild meines Herrn — hier ist nun die Erregung so sehr Herr über den Dichter geworden, dass er wieder einmal den Nachsatz ganz vergisst — so würde ich, haben wir zu ergänzen, ihm willfahrend also erwidern. Es ist einer seiner „ermattenden“ (V. 12) Zeitgenossen, dem der Dichter hier begegnet, und dem er durch die folgende Schilderung vom Ende aller Dinge das Vertrauen in einen vernünftigen Endzweck des Werdens wiedergibt.

Um aber diese Ausführungen zu verstehen ist es nötig zu bedenken, dass das Gedicht nicht umsonst *Patmos* heisst, und sich der entsprechenden Vorstellungen der Apokalypse erinnern, die der Dichter in einer übrigens sehr freien Bearbeitung zugrunde gelegt hat. Von den zwei letzten Abschnitten unseres Teiles behandelt der eine (172—197) eine Epoche, die man mit dem vorbereitenden tausendjährigen Reich des Johannes vergleichen kann, der andere (198—212) die Wiederkunft Christi und die Gründung des himmlischen Jerusalem.

Was zunächst die Periode der Vorbereitung angeht so beginnt dieser Anfang vom Ende mit dem Zorn des „Herrn des Himmels“ den der Dichter schaute: denn nun endlich sind die ethisch-religiösen Kräfte („des Himmels Herrn“) der Welt frei geworden, und in heiligem Grimm werfen sie das Tier und den Drachen in den Abgrund (Ap. 19; 20); diesen Zorn und das Folgende hat er aber — so bemerkt er demütig wie ein Mönch des Mittelalters — nur zu seiner eigenen Belehrung gesehen, nicht, um sich ob solcher Bevorzugung für etwas Besonderes zu halten oder halten zu lassen. Und nun schildert er den grossen Triumph dieser geistigen, die Lüge hassenden Mächte. Unter ihrer Herrschaft („dann“) stirbt der natürliche Mensch und wird als Heros wiedergeboren, so dass nun nicht mehr Menschen („sie“) auf Erden walten und die Münze des Allzumenschlichen ausser Kurs ist: sondern Vergottete walten der Erde, Verklärte, deren Schicksal das Unsterblicher ist, weil sie schon in der Zeit im Ewigen ruhen, und ihr Tun läuft ungestört von selbst dem Ende des ganzen Weltprozesses, der Wiederkunft Christi, entgegen. Diese selbst wird aber

an unserer Stelle nur dunkel als das Endziel angedeutet. Schon „gehen höher“ in himmlischem Triumphgang jene überirdischen Mächte hinauf zu ihrer höchsten Erhöhung, wie im Triumphgange der römische Imperator zum Kapitol hinaufstieg, d. h. die allgemeine Kirche breitet sich weiter und weiter über den Erdball aus; und da diese Kirche ihre definitive Konstitution durch das Wiedererscheinen ihres ersten Begründers finden muss, so wird mit der Ausbreitung des moralischen Gottesreiches auf Erden von den Wiedergeborenen, „den Starken“, der über den nahen Sieg bereits frohlockende Sohn des Höchsten als Losungszeichen, an dem sich die Begnadeten erkennen, genannt; es nennt ihn aber die Losung „der Sonne gleich“ im Anschluss an die Symbolik des vierten Evangeliums, wo er als das Licht, das in der Finsternis scheinet und als das wahrhaftige Licht, welches alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen, bezeichnet wird. Bereits fühlt man allgemein, dass nun „die Zeit nahe ist“ (Ap. 22, 10) — doch mehr zu verkündigen verbietet dem Sänger hier der sich senkend abwinkende Taktstab: das sind Mysterien für die Eingeweihten, „nichts — davon — ist gemein,“ d. h. allgemein mitteilbar. Dafür kommt er noch einmal auf den Triumphgang der himmlischen Mächte zurück. Immer weiter siegreich vordringend weckt derselbe („er“ 186), weithin schallend wie der Schritt eines Heeres durch die Nacht, die bis dahin geistig noch Toten, die aber trotz ihres Schlafes keine Beute der Sünde (des „Rohen“) geworden sind, und gross ist die Zahl dieser zwar ohne Bewusstsein und Werke Hindämmernden aber instinktiv die Berührung mit der Welt Meidenden und der Erleuchtung Harrenden. Die letzten Verse dieses Abschnittes schildern den seelischen Zustand der Harrenden. Das empirische Tageswissen vom mystischen Nachtwissen unterscheidend lieben sie nicht das Symbol des ersteren, den stechenden („scharfen“) Strahl des Sonnenlichtes, denn ihre metaphysische Sehnsucht hält die jenem zustrebenden rein menschlichen Instinkte so „wohl“ zurück, wie der goldene Zaum den Mut des Rosses: sondern sie lieben das leidenschaftslose, ihr geistiges Wachstum kräftigende, stilleuchtende Mondlicht der Schrift, welches die vom Eigendünkel stolz geschwollenen Augenbrauen der Weltmenschen vergessen, und wollen („mögen“), voll Freude ob solcher Gnade, zu demselben mit ebenso leidenschaftlos stillem Blick emporsehen als es auf sie herabschaut.

Zu V. 177: „sie“, d. h. die natürlichen Menschen. Dieselbe Geringschätzung des „Menschlichen“ gegenüber dem Heroischen wie z. B. in *Dichterberuf* V. 9 ff. *Der Rhein* V. 41 ff.

V. 189 das Licht, das sie schauen wollen, ist das 195 genannte.

V. 191 „wie wohl“: wir brauchen wohl keinen andern Beweis als unsere Paraphrase dafür, dass hier keine Konzessivkonjunktion stehen kann sondern zwei Wörter zu schreiben sind.

V. 192—194 „als ..... vergessen“ dieser ganze Satz ist, wie wir in der Paraphrase zeigten, Appositivsatz zu „stillleuchtende Kraft“ = als etwas von ..... der Welt Vergessenes.

V. 194 „Welt“ im theologischen Sinn = *saeculum*. Zu den schwellenden Augenbrauen bildet der stille Blick des Erlösten den Gegensatz; die scheuen Augen (188) dagegen gehören denjenigen, welche in dem Bangen der Erwartung noch auf die Erlösung harren, die nicht mehr zur Welt, aber auch noch nicht zu den Befreiten gehören. So ist die ganze Menschheit in drei Klassen nach der Sprache der Augen eingeteilt.

Dieses vorbereitende Reich hatte der Dichter im Dithyrambus *Germanien* (V. 103) das Reich „in der Mitte der Zeit“ genannt und Deutschland die Inauguration desselben angemutet; was er aber dort als das „aus der Ferne glänzende und spielende Zukünftige“ nur angedeutet hatte, ist die endlich im dritten Abschnitte in persönlicher Anrede an den Landgrafen nur diesem geheimnisvoll verkündigte Ankunft Christi, über welches Mysterium dem Profanen Mitteilung zu machen er sich eben noch geweigert hatte. — Jener unaufhaltsame, durch Christi neue Lehre von dem Frieden der Nacht (116 ff.) in Bewegung gesetzte Weltlauf, dessen Triumphgang über den Erdball im vorigen Abschnitte geschildert war, naht seinem Ziele: alle Helden und heiligen Schriften, die kommen sollten, sind nun dagewesen (208); derjenige aber, welcher, als das *A* und *Ω*, wie der Anfang so der Endzweck des historischen Prozesses ist, ist unsichtbar bei allem was geschieht gegenwärtig, wie seine Worte „ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende“ versprochen hatten: denn da er selbst zur rechten Zeit wieder erscheinen soll, so müssen ihm die Werke des Weltlaufs („seine“ 211) von Ewigkeit her bekannt sein. Von den Taten in diesem Weltprozesse, welche die Geschichte bis „jetzt“ (der Dichter redet von der Zukunft, in der er bereits lebt) aufgezeichnet hat, heisst es nun, dass sie den Blitz erklären, der bald niederfahren muss: noch ist er zwar verborgen („das Zeichen ist still“ 204), aber leise donnert es bereits in der Höhe, und wer es hören kann, begreift es als die Ankündigung des Blitzes. Wartend auf ihn aber steht unter dem Himmel Christus der Lebendige, denn der Blitz ist das Zeichen, dass die Stunde für seine Wiederkehr und ewige Herrschaft über die Erde gekommen ist. Der Blitz aber, der jetzt noch still ist, ist die Stadt Gottes, das himmlische Jerusalem, das vom Himmel steigen wird gleich einer Braut (Ap. 21, 10):

„sein Leuchten ist gleich dem des alleredelsten Steines, des Jaspis", und Mauern, Tore und was sie einschliessen, sind von Gold, Edelsteinen, Perlen und Glas: und so muss in der Tat seine Niederfahrt flammen wie ein Blitzstrahl. So findet die Gemeinde der Heiligen ihre endgiltige Begründung im Heiligsten, und ist das Werden durch das Sein aufgehoben.

Zu lang, zu lang schon ist
Die Ehre der Himmlischen unsichtbar,
Denn fast die Finger müssen sie
Uns führen, und schmählich
Entreisst das Herz uns eine Gewalt:
Denn Opfer will der Himmlischen jedes.
Wenn aber eines versäumt ward,
Nie hat es Gutes gebracht.
Wir haben gedienet der Mutter Erd'
Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient,
Unwissend. Der Vater aber liebt,
Der über allen waltet,
Am meisten, dass gepfleget werde
Der feste Buchstab und Bestehendes gut
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.

Man hat mit Unrecht in den Schlussworten des Dithyrambus einen Widerruf der pantheistischen Religion des Dichters erblicken wollen. Der Pantheismus, dem er bisher unwissend, d. h. ohne das letzte Wissen, vom Zweck des Weltprozesses, diente, bedarf ihm allerdings einer Ergänzung durch die Offenbarung aber nicht anders als *Schelling* eine Ergänzung seiner negativen Philosophie durch die positive der Offenbarung für nötig fand, und im Hinblicke auf diesen verwandten Entwickelungsgang beider möchte man auch die Philosophie der Dithyramben als *Hölderlins* positive Philosophie seiner früheren, nicht als Widerspruch gegen dieselbe sondern als ihren Abschluss, folgen lassen. Allzu ernst darf man also das Pflegen des festen Buchstabens nicht nehmen: der Dichter hätte, wie er es in unserem Dithyrambus mit grosser Freiheit in Benutzung seiner Vorlage getan hat, die Offenbarung ganz aus seinen pantheistischen Voraussetzungen erklärt, ebenso wie *Schelling* verfuhr, der doch auch glaubte, Bestehendes „gut" gedeutet zu haben. Der Zug zur Totalität, der innerste Trieb seines Wesens, war es, der den Dichter zu dieser Revision seines Denkens genötigt hat. Alle Himmlischen, d. h. alle Erscheinungen des Einen göttlichen Geistes, verlangen das Opfer unserer

217) Gewalt, 226) Buchstab,

Hingabe, eine Forderung, welche die Menschen saumselig erfüllen, da eine dem Göttlichen wiedersagende Gewalt ihr Herz beherrscht, welcher andererseits aber auch nicht durch ausschliessliche Verehrung der objectiven Natur genüge geschieht, da diese nicht die einzige Manifestation Gottes ist. Die Heroen, denen sein Pantheon nun die Pforte geöffnet hat, sind die inspirierten Verfasser der heiligen Bücher, Johannes an erster Stelle, die man verehrt indem man sie interpretiert, und dieser Aufgabe verspricht er in Zukunft als der Repräsentant deutscher hoher Dichtkunst Folge zu leisten. Das Gestirn der unter dem Namen des Johannes auf uns gekommenen Schriften, welches für die deutsche Philosophie so einflussreich — wir fragen hier nicht ob zum Guten oder Schlimmen — werden sollte, ist in diesem Dithyrambus von Hölderlin, den der Apokalyptiker mächtig anzog, heraufgeführt worden; höher stieg es dann in Fichte, der in dem *seligen Leben* den Evangelisten des Logos interpretierte, bis es seine Kulmination in Schelling erreichte, der die Synthese des Apokalyptikers und Evangelisten vornahm.

Auf eine Analyse des Hölderlinschen Logosbegriffes selbst müssen wir hier verzichten obwohl er das philosophische Fundament des ganzen Dithyrambus bildet: denn die dazu erforderliche Darstellung von Hölderlins Pantheismus liesse sich nicht als Parergon in den engen Rahmen unserer lediglich auf Interpretation des Textes gerichteten Untersuchung unterbringen. Deren Aufgabe war nur, ohne sich durch die Dunkelheit oder Wunderlichkeit des Ausdrucks, durch barocke Interpunktion oder entstellende Schreibfehler abschrecken zu lassen, den Zusammenhang der Gedanken klarzulegen, um dadurch die Unrechtmässigkeit des herkömmlichen Urteils über dieses Gedicht und den Geisteszustand seines Dichters darzutun, von dem C. C. T. Litzmann sagt, „seine Schwingen sind gelähmt, und immer wieder ermattet der Flug, und es zieht ihn wieder in Unklarheit und Verworrenheit“ und zugleich positiv zu zeigen, dass die deutsche philosophische Dichtung in diesem Dithyrambus eines ihrer tiefsinnigsten und erhabensten Produkte geschaffen hat. So tragen wohl auch diese Zeilen etwas zum Verständnis des Dichters bei, dessen Psyche vor kurzem Böhms und Diltheys Untersuchungen so liebevoll analysiert haben und für den die Gegenwart ein neues Interesse zu gewinnen scheint· in der Tat, er könnte sie belehren über das, was ihr am meisten abgeht und doch am meisten nottut, über ein Leben in der Totalität der Anschauung.

Volkssagen als Quelle für die Seuchenlehre.

Von

Georg Sticker,
Prof. der Medizin.

So hatten es die Kinder gehört; und wohl
Sind gut die Sagen; denn ein Gedächtnis sind
Dem Höchsten sie; doch auch bedarf es
Eines, die heiligen auszulegen.
Hölderlin, *Stimme des Volks*.
1801.

Noch vor wenigen Jahrzehnten ging die Meinung der meisten Gelehrten dahin, dass die Sagen wie die Märchen, Spiele dichtender Einbildungslaune und bestimmt, kindliche Gemüter zu ergötzen, keinerlei Anspruch auf inneren Wert machen dürften und höchstens hier und da einmal symbolische Bedeutung bärgen. Die tiefe Arbeit des Giambattista Vico in der *Scienza nuova (Principij di una scienza nuova di'ntorno alla commune natura delle nazioni.* Napoli 1725) war zwar bewundert, aber nach zwei Menschenaltern wieder vergessen worden.

Was der Sonderling Georg Friedrich Daumer *Aus der Mansarde* (2. Heft, Mainz 1860) schrieb: „Es ist nach meiner Einsicht oft selbst in sehr kindisch und ungereimt aussehenden Erzählungen und Schilderungen mehr empirische, historische, psychologische und physiologische Wahrheit, als sich unsere Philosophie träumen lässt", das glaubte wohl kaum einer ernst nehmen zu müssen, nachdem *Die Geheimnisse des christlichen Altertums* (Hamburg 1847) ein Beispiel von geradezu wahnsinniger Sagendeutung geworden waren.

An eine Verwertung der Sagen für die Geschichte der Medizin und der Volkskrankheiten zu denken, schien für immer verpönt, nachdem ein

August Friedrich Hecker in seiner *Allgemeinen Geschichte der Natur- und Arzneykunde* (Leipzig 1793, I., 443) ihre Wertlosigkeit dekretiert hatte.

„Die neuere wissenschaftliche Medizin" schreibt mit Bezug auf seine Ausführungen Selig Cassel, „die neuere wissenschaftliche Medizin, hat in ihren historischen Darstellungen die Untersuchung über den Inhalt der Sage und des Aberglaubens, soweit er die Heilkunde berührt, gänzlich abgewiesen. Die Mühe, alten Mythen und sagenhaften Vorstellungen einen spezifischen Wert für die Geschichte der Medizin abzugewinnen, halten ihre Geschichtsschreiber für unnütze Verschwendung." — „Aber", so fährt er fort, „an dieser Auffassung ist meist nur ein irriger Begriff vom Wesen der Sage und ihrem Verhältnis zur geschichtlichen Wirklichkeit Schuld. Denn nicht bloss drücken die mythischen Gestalten alter Völker die terminologische Sprache ihrer ganzen Erkenntnis und Wissenschaft aus, es sind auch die Sagen und Traditionen, in denen sich ein Verhältnis der Völker zur Natur und ihren geheimnisvollen Einflüssen auf Geist und Körper der Menschen ausspricht, ein stärker oder schwächer aufgetragenes Abbild von der wirklichen Erkenntnis und der faktischen Wissenschaft der Zeit."

Die Arbeit Selig Cassels *Zum armen Heinrich Hartmann's von Aue* (im *Weimarischen Jahrbuch*, I, 1854) und ihre spätere Amplification im Buch des konvertierten Paulus Cassel *Die Symbolik des Blutes und der arme Heinrich von Hartmann von Aue* (Berlin 1882) enthalten zahlreiche triftige Belege für die oben wiedergegebene Meinung, die eigentlich dem Vico angehört.

Unabhängig von Cassel ist W. H. Roscher in seinen Untersuchungen über *Die Hundekrankheit der Pandareostöchter und andere mythische Krankheiten. Ein Beitrag zur Kritik der Mythenüberlieferung* (im *Rheinischen Museum für Philologie*, N. F., 53. Band, 1898) zu einem gleichen Ergebnis gekommen. Die mythographische Scholiastennotiz zu *Odyssea* XX, 66, das Wort *κυων* betreffend, enthält nach ihm eine alte Überlieferung. „Die Nachrichten über Krankheiten mythischer Personen beruhen", wie er deutlich zeigt, „auf guten alten Traditionen; von einer erfindenden oder erdichtenden Tätigkeit alexandrinischer und späterer Gelehrten auf diesem Gebiet zum Zweck aetiologischer Erklärung kann bis jetzt keine Rede sein." „Allen von mir aufgeführten Krankheiten mythischer Personen liegen uralte medizinische Beobachtungen und Erfahrungen zu Grunde; reine Phantasiekrankheiten lassen sich in dem Kreise der griechischen Mythen bisher nicht nachweisen."

Der Arzt, der sich ein wenig mit den alten Seuchenschriften abgibt, findet darin eine Anzahl sagenhafter Berichte, die er anfänglich für sinnlose Erdichtungen zu halten geneigt ist, denen er aber einige Bedeutung zuzugestehen endlich nicht mehr umhin kann, wenn er sieht, wie sie immer und immer wiederkehren in gleichbleibender Schlichtheit oder in wechselnder Ausschmückung, und zwar ohne dass sie auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden könnten. Eine solche Sage ist die von dem Ausbrechen einer lange Zeit eingesperrt gewesenen Pest.

Im Volksmunde begegnen wir dieser Sage mit den folgenden Zügen:

Zur Pestzeit lebten in Fanas zwei Brüder. Diese bohrten in einen Tramen ihrer Stube ein Loch und sperrten da ihren Anteil Pest hinein, schlugen dann einen hölzernen Nagel in das Loch und begaben sich ins Ausland, bis die Pest vorüber und alles wieder ruhig geworden war. Als sie nach Langem wieder heimgekehrt waren, zogen sie aus Mutwillen den Nagel aus der Wand, um das Wesen der toten Pest sich näher zu besehen; da kroch aber die lebend gebliebene Pest schnell heraus und tötete beide auf der Stelle. (Dietrich Jäklin, *Volkstümliches aus Graubünden.* Zürich 1874—1878).

In Achenberg, südwestlich vom Marktflecken Zurzach, findet alljährlich eine Wallfahrt zu Ehren Marias und Josephs statt, die von den Bewohnern des Schwarzwaldes noch immer fleissig besucht wird. Sie stammt aus der Zeit des schwarzen Todes (1348). Während dieser furchtbaren Pestseuche hatten Bauern die Mönche, die den Zins nicht herabsetzen wollten, erschlagen und das Kloster verwüstet; dabei waren sie im Keller an eine eiserne Tür geraten, die ein kleines Gewölbe verschloss mit einer Reihe modernder Leichen. Der Dunst jagte die Plünderer davon, aber sie alle wurden von der Pest befallen. (E. L. Rochholz, *Schweizersagen* II.)

Der Frankenapostel St. Remigius verschliesst im Jahre 496 die Pest hinter das Stadttor und vermauert sie. Ein Ruchloser durchbricht das Tor; die Pest wütet aufs Neue. — Bei den Brüdern Grimm steht die folgende, offenbar verdorbene Lesart nach *Flodoardi historia remensis*: Als in der Stadt Rheims ein wütendes Feuer ausgebrochen und schon der dritte Teil der Wohnungen verzehrt worden, erfuhr der Heilige die Botschaft in der Nicasienkirche. Er warf sich nieder und flehte um Hilfe. Darauf eilte er mit schnellen Schritten in die Stadt, wandte sich der Flamme entgegen und kaum hatte er mit seiner Rechten ein Kreuz gemacht, als sie wich und vor des Heiligen Gegenwart zu fliehen schien. Er verfolgte sie, trieb sie von allen noch unverletzten Örtern ab und zuletzt zum offenen Tor

hinaus. Darauf schloss er die Tür und gebot unter ausgesprochener Drohung gegen jeden Frevler, dass sie nimmermehr geöffnet werden sollte. Als nach einigen Jahren ein daneben wohnender Bürger, namens Fercinctus das Mauerwerk, womit das Tor verschlossen war, durchbrach, kam die Seuche in sein Haus, dass darin weder Menschen noch Vieh lebendig blieb. (*Deutsche Sagen*, 2. Band, No. 423. Berlin 1816.)

Das „Verkeilen" einer Seuche schildert nach alter Sage auch Jeremias Gotthelf in der Erzählung *Die schwarze Spinne*. Die schwarze Spinne, aus dem Kuss des Teufels auf die Wange eines Weibes entstanden, vervielfältigt sich und bringt tödliche schwarze Beulen über die Rinder und dann über Menschen. Ein gerechtes Weib spundet sie ein, ehe es stirbt, indem es ein Loch in einen Holzbalken des Hauses bohrt und dies mit einem Zapfen verschliesst. Später öffnet ein leichtsinniger Knecht das Loch im Rausch. Das Elend bricht wieder los, bis ein guter Mann die Spinne aufs neue einschliesst. (J. Gotthelf, *Gesammelte Schriften*, 15. Bd. Berlin 1816.)

Die Erzählung Gotthelfs ist nebenbei bemerkt für den Kenner eine prachtvolle Schilderung einer Milzbrandseuche.

Als bei der Einnahme von Seleucia in Assyrien im Jahre 165 nach Christus die Römer in den Tempel des chomeischen Apollo drangen und das Bild des Gottes wegnahmen, das nachher im Tempel des palatinischen Apollo zu Rom aufgestellt wurde, da fanden sie im Heiligtum ein kleines Loch, das sie, in der Hoffnung, Kostbarkeiten zu finden, erweiterten. Statt der erwarteten Schätze kam der durch die Zauberei der Chaldäer dort eingeschlossene Pestkeim *labes primordialis* hervor und ergriff die Soldaten und ward der Ursprung der grossen Pest, die unter Antoninus von Persien bis zum fernsten Westen nach Gallien gewütet hat. (*Ammiani Marcellini rerum gestarum* XXIII, 6, 24.)

Eine Variante der vorstehenden Erzählung: die grosse Pest vom Jahre 165 soll in Babylonien entsprungen sein; dort hatte ein Soldat im Tempel des Apollo zufällig eine goldene Truhe verletzt; aus ihr brach ein Pesthauch hervor, der die Parther und den ganzen Erdkreis ansteckte. (Julius Capitolinus, *Marcus Antonius Philosophus*, cap. 8.)

Hierher gehört auch das Ausbrechen der Pest unter den Philistern, als sie die Bundeslade der Juden entführt hatten. (*Regum* I, cap. 5 et 6.) Wir kommen darauf zurück.

Noch ein Beispiel, das dartun soll, wie im Volksmunde die einfache Erzählung von der eingesperrten Pest fast ins Unkenntliche entarten kann:

Zur Zeit der Pest im Jahre 1610 war das Kirchdorf Linn auf dem Bözberge noch der Begräbnisplatz dreier Nachbardörfer. Als man damals die vielen Leute nicht mehr auf dem neuen Kirchhof unterbringen konnte, grub man auf dem benachbarten Felde eine tiefe Grube, warf die Toten unterschiedslos, wie sie nackt oder mit Kostbarkeiten geschmückt hingerafft wurden, in sie hinab und pflanzte schliesslich eine Linde auf den Platz. Dies ist die grosse Linde von Linn, die nun ihre 251 Jahre steht. Vor Alters ist ihr Stamm gespalten; in ihrer Höhlung, heisst es, haben grosse Schlangen ihren Wohnsitz und hüten die Schätze, die hier einst mit den Leichen in die Erde gelegt worden sind. Wer in die Klüftung des Baumes hineinsteigt, um den Geistern das ihrige zu nehmen, der muss auf der Stelle sterben. (E. L. Rochholz, *Naturmythen,* Leipzig 1862.)

In den ärztlichen Fachschriften lautet der Bericht von der eingesperrten und wieder frei gewordenen Pest gewöhnlich einfach so, dass ein aus Pestzeiten ererbtes Kleid oder Manuskript oder Bett oder ein beim Begraben von Pestleichen gebrauchter Sack oder Strick in einem Winkel, in einer Truhe, auf einem Speicher vergessen worden war und, nach vielen Monaten, Jahren, Jahrzehnten aufgefunden, ein neues Aufflammen der erloschenen Seuche bewirkt hat; oder dass eine nach längerer Zeit ausgegrabene Pestleiche oder ein aufgedeckter Friedhof dem Ausgräber die Pest mitteilte und durch diesen ein allgemeines Sterben erregte. Indessen geben durchaus glaubhafte und klarsehende Ärzte hier und da auch Berichte, in denen die abenteuerlichen Einzelheiten der Volkssage wiederkehren.

So erzählt Chenot, einer der erfahrensten und vorurteilsfreiesten Pestärzte aller Zeiten: Zu Ofen, der Hauptstadt Ungarns, fast ein ganzes Jahr nach erloschener Pest, nämlich im Jahre 1714, ist dieselbe bei folgender Gelegenheit wieder erweckt worden. Ein Maurer, der vor einem Jahre eine in Schwärung übergegangene Pestbeule hatte, verbarg damals einen mit deren Eiter besudelten Lappen in der Mauer seines eigenen Hauses und vermauerte das Loch mit einem hölzernen Keil. Nach Verlauf eines Jahres, in dem er sein Haus weisste, zog er aus Neugierde den Keil heraus und betrachtete den Lappen. Kurz darauf starb er, und seine ganze Familie wurde von der Pest mit sichtbaren Merkmalen hingerafft. (Julius v. Filep, *Zur Geschichte der Pestseuche in Siebenbürgen im Jahre 1755—1756.* Janus 1900.)

Berichte dieser Art sind nicht gerade häufig, und das Erzählte wird selten genug vorgekommen sein. Aber an seiner Wahrheit können wir nicht mehr zweifeln, seitdem wir wissen, dass der Erreger der orientalischen

Pest sich monatelang und jahrelang auf den künstlichen Nährböden, auf denen wir ihn züchten, lebendig und wirksam erhalten kann, wenn man ihn an dunklem Orte bei gewöhnlicher Temperatur ohne Schutz vor dem Austrocknen aufbewahrt. —

Die Weiterverbreitung des Pesterregers geschieht, wie es in den letzten Jahren mit Bestimmtheit festgestellt ist, nicht nur durch pestkranke Menschen, durch ihre Absonderungen, ihre Kleider und Geräte, sondern auch, und zwar wesentlich, durch pestkranke Mäuse und Ratten. Diese Tatsache wirft wohl ein Licht auf eine bisher dunkle Stelle im ersten Buch der Könige, deren wir bereits oben gedachten.

Die Philister entführten aus dem Tempel Jehovahs die Bundeslade und trugen sie in den Tempel des Dagon und stellten sie neben dem Bilde des Gottes auf. Aber die Hand des Herrn kam schwer über die Azoter und verdarb sie. Er schlug sie an den heimlichen Teilen mit Beulen. Es brachen die Landhäuser und die Felder in ihrem Gebiete auf, und Mäuse kamen heraus, und im Philisterstaat entstand die Verwirrung eines grossen Sterbens. Als aber die Männer von Azot die Plage sahen, sprachen sie: Die Lade des Gottes von Israel darf nicht bei uns bleiben, da hart seine Hand über uns ist und über Dagon, unserem Gotte. Und sie führten die Bundeslade im Lande umher. Wo diese aber eingeführt wurde, da kam durch die Hand des Herrn ein grosses Sterben über die einzelnen Landschaften und über die Männer jeglicher Stadt; Klein und Gross wurden geschlagen, dass ihnen Beulen hervorbrachen und verfaulten. Da sandten sie die Lade nach Accaron. Die Accaroniter aber riefen: Sie haben uns die Lade des Gottes Israels gebracht, damit er uns töte und unser Volk. Darum versammelten sie alle Fürsten der Philister und diese sprachen: Sendet die Lade zurück an ihren Ort, und er wird uns nebst unserem Volke nicht töten. Denn es war grosse Todesfurcht in die Städte gekommen und schwer wurde die Hand Gottes empfunden, da auch die Männer, die nicht starben, an den heimlichen Stellen geschlagen wurden. So war die Lade im Lande der Philister sieben Monate. Sie berieten nun mit den Priestern und Sehern: Was sollen wir dem Gotte Israel zahlen für unseren Frevel? Jene antworteten: Machet nach der Zahl der Landschaften der Philister fünf goldene Beulen und fünf goldene Mäuse, und sie setzten die Lade auf einen Wagen und dazu ein Kästchen, das die goldenen Mäuse und goldenen Nachbildungen der Beulen enthielt. In Bethsame empfingen die Leviten die Lade und das Kästlein mit den goldenen Gebilden. Der Herr aber schlug einige der Männer von Bethsame, weil sie die Lade angeschaut hatten; er schlug vom Volke siebzig Mann und vom Pöbel fünfzig-

tausend. Da sandten diese die Lade weiter nach Cariathiarim, wo Eleazar geheiligt wurde, um sie zu hüten, und das ganze Haus Israel hatte Ruhe zwanzig Jahre.

In dem vorstehenden Auszug aus der Vulgata habe ich nach dem hebräischen Text einige Ausdrücke, die in der Vulgata und von ihren Übersetzern zweifellos irrig gegeben sind, verbessert. Das Wichtigste ist die Einführung des Wortes Beule in die Übersetzung; die Vulgata hat *ani* und die deutschen Bibelübersetzungen geben das Wort mit „After" oder „Ärsche" (Luther) wieder. — Was aus dem biblischen Bericht mit Sicherheit hervorgeht, ist der innere Zusammenhang einer Seuche, die an der Schamgegend Beulen macht und viele Opfer fordert, mit einer Mäuseplage. Die zwiefache Form des Weihgeschenkes wäre — da nur das Sterben, nie eine Hungersnot beklagt wird — sinnlos, wenn die Philister die beiden Plagen nicht als zusammengehörig erkannt hätten. Klar ist der Gang der Epidemie: zuerst das Ausbrechen der Pest bei den Räubern der Bundeslade; dann Hinzukommen der Mäuse, dann das grosse Sterben; weiterhin Ausbreitung der Pest durch die Träger der Lade, die von Landschaft zu Landschaft ziehen. Man könnte versucht sein, noch mehr aus dem Text zu entnehmen, nämlich den jüdischen Hohepriestern dieselbe Kunst zuzuschreiben, die Ammian den Chaldäern zutraut, den Pestkeim einzuschliessen und zu verwahren.

Das ist vielleicht zu viel gedeutet. Aber das Geheimnis der schwarzen Kunst „Pestkulturen" anzulegen, reicht zweifellos in das höchste Atertum hinauf, wie ich gelegentlich an anderer Stelle beweisen werde. —

Noch eine Sage sei hier gedeutet, die wir bei Cicero finden. Er berichtet vom Ibis, dass dieser heilige Vogel die Pest von Ägypten abwehre (*De natura deorum* I, 36). Das tut er wohl als Vertilger der Mäuse und Ratten; ob auch, wie Cicero meint, als Vernichter der vom Wüstenwinde herbeigeführten geflügelten Schlangen (Heuschrecken), wäre zu untersuchen. Es ist oft behauptet worden, dass die Heuschrecken die Pest verbreiten können. Wir wissen es nicht.

Ich sagte, die wissenschaftliche Erkenntnis, dass die Mäuse als Überträger und Vermittler der Pest wirken, sei sehr jung. Dasselbe gilt von der Erkenntnis, dass die Urquelle der Pest bei den Murmeltieren der mittelasiatischen Hochländer sich befindet. Die Sage wusste das längst; aber niemand hatte sie verstanden. Ich selbst hatte sie früher in Brehms Tierleben gelesen, mir aber nichts dabei denken können. Der Naturforscher Radde, bei dem ich später die erste Aufzeichnung davon fand, als ich mich

in seinen Schriften über das Leben der pesttragenden Murmeltiere unterrichten wollte, hatte die folgende Erzählung nur als Kuriosum aufgeschrieben, um damit in die Eintönigkeit naturwissenschaftlicher Mitteilungen ein wenig Abwechslung zu bringen; er war selbst überrascht und erfreut, als ich ihm nach Tiflis schrieb, dass das Märchen, das er lächelnd nacherzählt habe, zur Wahrheit geworden sei. Hier ein Auszug aus seinem Bericht:

Mit dem ersten Tage, an welchem das Murmeltier aus dem Winterschlaf erwacht, rüsten sich die jagdliebenden Tungusen und Burjäten zu seiner Verfolgung. Sie satteln ihr Pferd und laden ihre Büchse. Ist es dem Jäger gelungen, eines der scheuen Tiere zu erlegen, so löst er zuerst die Eingeweide heraus, da sie den Geschmack des Fleisches verderben, und, will er das Tier sogleich verzehren, auch das Zellgewebe in der Achselgegend, das er für giftig hält. Bringt er dagegen die Beute heim in seine Jurte, so überlässt er die Zubereitung seiner Frau; er erteilt bei der Ablieferung der Beute nur die Mahnung, beim Enthäuten des Murmeltieres recht sorgsam das Menschenfleisch vom Murmeltierfleisch zu sondern, damit ersteres ja nicht mitgesotten und zum Ärger gefürchteter Gottheiten, der Burchane, verzehrt würde. Wir wundern uns, fährt Radde fort, über einen so törichten Aberglauben und möchten gerne etwas Näheres darüber erfahren. Der Tunguse erzählt uns mit ernsthaftem Gesichte Folgendes: Siehst du, sagt er, hier unter der Achsel des Murmeltieres findet man zwischen seinem Fleische eine dünne weissliche Masse, die wir nicht essen dürfen, da sie die Überreste des Menschen sind, der nach dem Tode durch den Zorn des bösen Geistes zum Murmeltier verdammt wurde; und er bezeichnet die Stelle mit dem Finger näher, welche meistens fetterfülltes Zellgewebe darstellt. Denn du musst wissen, fährt er fort, dass alle Murmeltiere einst Menschen waren und zwar Menschen, die von der Jagd lebten und ganz ausgezeichnet aus der Büchse schossen. Einstens aber wurden diese Jäger sehr übermütig. Sie prahlten, jedes Tier, ja selbst jeden Vogel im Fluge mit dem ersten Schuss zu töten, und erzürnten durch ihr Benehmen den mächtigen bösen Geist. Dieser wollte sie strafen. Er trat unter sie und sprach zu dem besten aller Schützen: Ich will eine Probe deiner Geschicklichkeit sehen und sie anerkennen, wenn du eine Schwalbe im Fluge mit der ersten Kugel niederschiessest; fehlst du aber, so will ich dich deiner Prahlerei wegen bestrafen. Der dreiste Jäger lud sein Gewehr; die Schwalbe flog, er schoss. Aber nur die Mitte des Schwanzes wurde durch die Kugel fortgerissen. Seit jener Zeit, sagen die Steppentungusen und die Mongolen, haben alle Schwalben den Gabelschwanz, und die übermütigen

Jäger wurden durch den Zorn des bösen Geistes in Murmeltiere verwandelt, an denen alles bis auf die eine Stelle unter dem Schulterblatte tierisch und darum essbar ist. (Radde, *Reisen im Süden von Ostsibirien*. 1862.) hat in den *Erinnerungen eines Jägers aus Ostsibirien* 1856—1863 die merkwürdige Mitteilung gemacht, dass es Jahre gibt, in denen die Tusemzen aufhören, sich vom Fleisch der Murmeltiere zu nähren, weil bei diesen sich die hinfallende Krankheit zeigt; sie gehen dabei wie die Fliegen zu Grunde, und viele unvorsichtige Tusemzen, die zur Stillung ihres Hungers sich mit dem Murmeltierfleisch nähren, bezahlen es mit ihrem Leben. In solchen Jahren sterben ganze Dörfer aus.

Was das für eine Krankheit sei, an der die Murmeltiere seuchenhaft dahinsterben und die sie auf den Menschen übertragen, wird aus den Berichten von Beljawski und von Reschetnikow (im russischen *Westnik der allgemeinen Hygiene* 1895) deutlicher. Die Murmeltierseuche bricht aus, wenn bei andauernder Dürre im Sommer und Herbst die Erde ausgetrocknet und das Gras verbrannt ist. Dann wird manches der sonst so munteren Tiere traurig und läuft so langsam, dass es leicht ergriffen oder geschossen werden kann. Oft sieht man eines wie schlaftrunken am Wege liegen. Untersucht man es, so findet man in einer seiner Achselhöhlen eine rötliche Geschwulst. Der Jäger, der es unvorsichtig ergriffen hat, der Burjäte oder Mongole, der es zum Mahle mitnimmt, erkrankt bald darauf fieberhaft. In seiner Achselhöhle oder Schenkelbeuge bildet sich eine Beule. Am zweiten oder dritten Tag stirbt der Kranke. Er selbst, seine Kleider, seine Geräte, seine Leiche teilen das Übel durch Ansteckung mit. Die Beulenpest, die orientalische Pest, nimmt ihren Lauf.

Es ist also keineswegs ein „törichter Aberglaube", wenn die Tungusen unter der Form religiöser Verpflichtung die Achselhöhle der Murmeltiere ausräumen. Sie üben damit eine notwendige Fleischbeschau; indem sie sich gewöhnen, auf den Teil, woran zuerst der Keim der Pest sich ansiedelt, zu achten, sind sie gezwungen, kranke Tiere von gesunden zu unterscheiden, und schützen sich so vor der grossen Gefahr der Ansteckung beim Ausbruch der Murmeltierseuche. Die Ausschmückung der Sage dient nur dazu, den Gebrauch, den sie einführen will, durch heilige Scheu zu befestigen.

Die Pest ist eine Seuche, deren Verbreitung durch Unreinlichkeit im weitesten Sinne des Wortes begünstigt wird: sie ist recht eigentlich eine Schmutzseuche, die zuerst nur den Pöbel heimsucht und unter diesem stets am schlimmsten wütet. Auch das hat die Sage mahnend festgehalten:

In Pestzeiten verbietet der Volksglaube in Serbien und Kroatien, dass man über Nacht das Geschirr ungewaschen stehen lasse; denn die Pest kommt Nachts ins Haus und sieht nach, ob alles rein sei; findet sie es aber nicht rein, so zerkratzt sie die Löffel und Schüsseln und vergiftet sie. (Friedrich S. Kraus, *Südslavische Pestsagen.* Wien 1883.)

Zweifellos liegt im Grunde dieser Sage auch die Tatsache, dass, wo der Abfall von den Mahlzeiten verstreut wird, Ratten und Mäuse, die Pestverbreiter, angezogen werden.

Die Feinde der Ratten und Mäuse, die Hunde und die Katzen, gelten der Volkssage auch als Feinde der Pest.

Die Pest, erzählt eine slavonische Sage, kommt alljährlich ins Land; doch den Hunden sei es gedankt, muss sie sich schleunig wieder aus dem Staube machen, oder sie wird von den Hunden zerrissen (bei F. S. Kraus, S. 15). — Einst verfolgten Hunde die Pest und sie verwandelte sich schnell in ein Weidengebünde, sonst hätten die Hunde sie zerrissen (ebenda S. 24). — Als uns letztesmal die Pest aufsuchte, wohnte sie bei einem alten Weibe, das weder einen Hund noch eine Katze hatte; vor diesen Tieren hat nämlich die Pest eine besondere Furcht, ausgenommen, sie wären von jemandem mit einem Besen, einem brennenden Holzscheit oder einem Schürhaken geschlagen worden. Nach geraumer Zeit liess sich die Pest durch jemand in ein anderes Dorf tragen, und diese Geschichte trug sich folgendermassen zu: Es kam an einem Abend ein Wanderer zu der alten Frau, um bei ihr über Nacht Herberge zu nehmen. Die Pest, die schon im ganzen Dorf gehörig aufgeräumt hatte, beschloss ihre Reise fortzusetzen. Da ihr kein Wagen zur Verfügung stand, befahl sie dem Manne, er müsse sie tragen. Er lud sie auf den Rücken und machte sich auf den Weg. Nachdem er eine Weile gegangen, fragte ihn die Pest, ob sie ihm schwer scheine. Er verneinte es. Sowie er das Wort aussprach, machte sie sich schwerer. So richtete sie mehrmals an ihn dieselbe Frage und machte sich jedesmal schwerer, so dass der Ärmste jeden Augenblick umzusinken glaubte. Die Pest merkte, der Mann könne unter ihrer schweren Last kaum mehr von der Stelle und so forderte sie ihn auf, ein Weilchen Rast zu halten. Kaum war er wiederum ein wenig zu Atem gekommen, so warf sie sich wieder auf ihn, damit er sie weiterschleppe. Und wiederum fragte sie ihn fast jeden Augenblick, ob sie ihm schwer erscheine. Er verneinte es wieder, worauf sie sich allmählich so leicht machte, dass er schon vermeinte, er trage sie überhaupt nicht mehr. So kamen sie endlich in das Dorf, wo ihm die Pest zum Lohn dafür, dass er sie getragen, die Zusicherung gab, sie werde niemand

aus seinem Hause hinraffen. Kurze Zeit darauf gelang es den Leuten, die Pest aus dem Dorfe zu vertreiben, sie flüchtete sich an die Save. Das Wasser war ausgetreten und hatte weit und breit alles überschwemmt; die Pest konnte nicht hinüber. Sie bat einen Fährmann, der die Leute auf seinem Kahne über die Save setzte, er möge sie hinüberfahren. Doch wusste sie zu ihrem Leide nicht, dass der Mann unter seinem Pelze einen Hund habe. Der Mann nahm sie in seinen Kahn und fing an zu rudern. Als sie sich in der Mitte des Flusses befanden, erwachte der Hund, erblickte die Pest und griff sie unbarmherzig an. Die Pest flehte den Mann an, er möge sie schützen. Alles umsonst. Der Hund setzte ihr so lange zu und zerbiss sie so jämmerlich, bis sie ins Wasser fiel. Mit grosser Müh und Not gewann sie das andere Ufer und drohte, ihre Wunden zu rächen, bis alle Hunde verendeten. Doch, Gott sei Lob und Dank, das wird nicht so bald geschehen; denn das Hundegeschlecht vermehrt sich von Tag zu Tag immer mehr. (F. S. Kraus, S. 33.)

Es ist nach der obigen Zusammenstellung von Sagen über die Pest, die leicht vermehrt und mit Sagen über andere Seuchen vervielfältigt werden könnte, kaum mehr nötig, zum Schlusse auch noch auf die Mahnung Alexander von Humboldts hinzuweisen, man dürfe „nicht vergessen, dass jeder auch der abgeschmackteste Volksglaube auf wirklichen, nur unrichtig aufgefassten Naturverhältnissen beruht. Wendet man sich von dergleichen Dingen mit Geringschätzung ab, so kann man in der Physik wie in der Physiologie leicht die Fährte einer Entdeckung verlieren.“ (*Reise in die Äquinoctialgegenden des neuen Kontinents.* (3. Band.)

Mir kam es darauf an, die Überzeugung zu verbreiten, dass die Männer der Volkskunde und Sagenforschung die Pathologie und Epidemiologie mit wertvollen Beiträgen bereichern können. Die Herausgeber dieser Zeitschrift und der Verfasser dieses Aufsatzes sind für Mitteilungen, die der Sagenforschung und der Heilkunde in gleicher Weise dienen können, dankbar.

Münster i. W., den 19. November 1905.

Besprechungen.

K. FLORENZ, Geschichte der japanischen Litteratur. 1. Halbband. Leipzig, Amelang, 1904, 254 S. (*Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen.* Bd. X: 1. Halbband.) 3,75 M.

Obgleich uns K. Florenz, Professor an der Universität zu Tokio, bis jetzt nur die erste Hälfte seiner Geschichte der japanischen Litteratur zugänglich gemacht hat, scheint es sachgemäss, die Leser auf das Werk aufmerksam zu machen. Es nimmt sich wie die Arbeit eines wirklichen Sachkenners aus, der zugleich so viel Geschmack besitzt, uns nicht alles zu sagen, was er weiss. Die geschriebene japanische Litteratur umfasst nämlich einen Zeitraum von 1200 Jahren und ist an Gattungen und Erzeugnissen sehr reich. Der Verfasser gibt aber aus all seinem Wissen nur eine charakteristische Auswahl. Sie kennzeichnet die Japaner und kann die Freunde der vergleichenden Litteraturbetrachtung zu allerlei Parallelen anregen. Indem vorbehalten bleibt, auf das Buch, wenn es vollständig vorliegt, so eingehend, wie es die Arbeit verdient, zurückzukommen, beschränkt sich diesmal unser Bericht auf eine Skizzierung des Inhalts.

Die japanische Litteratur gehört nicht zu den völlig selbständigen oder unvermischten; vielmehr kam über Japan die mächtige Flutwelle des Chinesischen, die nur langsam zurückebbte. Mit der chinesischen Schrift (vgl. 58 f.) entlehnten die Japaner auch eine Menge „Muster" aus China, so dass es nicht selten schwierig ist, zu unterscheiden, was echt Japanisch, was Chinesisch ist. Ethnologisch werden die Japaner als ein Mischvolk bezeichnet, das sich aus drei Bestandteilen zusammensetzt: mongolisch-malayisch, koreisch oder koreanisch, Ainutypus.

Die erste Periode geht von der ältesten Zeit bis 794 p. Chr. Diese älteste Zeit ist voll Dunkel und Legende, in ihr erscheint ausser dichtenden Göttern sogar ein schlaftrunkener Affe als Dichter (S. 11). Dies ist die

archaische und vorklassische Litteratur. Von da ab bis 1600 geht die zweite Periode, das sogenannte Mittelalter. 1. Das Zeitalter der Klassizität, Heianperiode, 794—1186, 2. die nachklassische Zeit und der Verfall der Litteratur. Die dritte Periode, die neuere Zeit, geht bis 1868: Renaissance und Blüte der Volkslitteratur. Die vierte Periode endlich beginnt etwa 1870 mit Einführung der europäischen Kultur in Japan.

Aus dem gelegentlichen Verkehr zwischen Japan und China, der etwa mit Beginn unserer Zeitrechnung einsetzt, erwuchs den Japanern die Bekanntschaft mit der chinesischen Schrift, die 404 und 514 besondere Fortschritte in Japan machte (SS. 6, 9).

Die ältesten poetischen Erzeugnisse der japanischen Litteratur sind kleine fünfzeilige Lieder, die zwei Geschichtswerken einverleibt sind, dem *Kojiki* = Geschichte des Altertums und dem *Nihongi* = japanische Annalen. Das erste Werk datiert aus dem Jahre 712 p. Chr., das zweite etwa 720. Diese Gedichte sind etwa 500—700 entstanden. Arbeitslyrik scheint nicht darunter[1]); dagegen ein Hochzeitsvers, Glückwunsch-, Trink-, Liebes- und Trauerlieder. Die später so beliebten Kirschblüten erscheinen nur einmal. Die Form dieser echt japanischen kleinen Lieder wird S. 14 ff. erläutert, ihre stilistischen Eigenheiten S. 19 f.

An diese archaischen Lieder schliessen sich Rituale, die in einer poetischen Prosa abgefasst sind, *Norito* oder *Norito-goto:* eine religiöse Poesie in ungebundener Rede, die lange existierte, ehe sie niedergeschrieben wurde. Da gibt es ein Ritual für die Ernte, für Darbringung der ersten Reisähren an eine Göttin, bei der Weihung einer kaiserlichen Prinzessin zur Vestalin u. a. m.

Die zweite Periode, mit einer wesentlich schriftlichen Litteratur, die von der chinesischen und dem Buddhismus beeinflusst ist, nennt man gewöhnlich die Naraperiode (S. 47). Die koreanischen Mönche und Gelehrten brachten die buddhistischen Schriften in chinesischer Sprache mit: daher lernten dann viele Chinesisch. Etwa 650 p. Chr. wurden niedere und höhere Schulen für das Studium des Chinesischen errichtet, und bei den Leuten der höheren Stände entstand, wie anderwärts, die wunderliche Schrulle, es sei eine Auszeichnung, die fremde Sprache zu kennen und mit den Chinesen in Prosa und Poesie zu wetteifern. Der Erfolg war zunächst nur der Genuss einer sklavischen Nachahmung und der des Verzichts auf jede Originalität.

---

1) Vgl. dazu Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1899 S. 168, 181, 189.

Über die Prosa des achten Jahrhunderts handelt Florenz S. 60f. Während die Sprache der Urkunden, Gesetze, Proklamationen das Chinesische war, wurden gewisse kaiserliche Erlasse *(Semmyo)* in japanischer Sprache abgefasst. Die Prosa umfasste sonst geschichtliche Aufzeichnungen, sowie Beschreibungen von Sitten und Land und Familienchroniken.

Viel wertvoller ist die metrische Litteratur der Naraperiode; vielleicht sind ihre Erzeugnisse überhaupt die besten der ganzen japanischen Litteratur, enthalten in der ersten grossen japanischen Gedichtsammlung, dem *Manyoshu* (S. 75ff.), 20 Bücher mit beinahe 4500 Gedichten. Sie sind fast alle lyrisch, genauer Gefühlslyrik (S. 89f.). Der erste japanische Poet, der genannt zu werden verdient, ist Hitomaro (S. 93). Dem Inhalt dieser Sammlung widmet Florenz eine genaue Analyse.

Etwa seit 800 setzt sich die Vorherrschaft der chinesischen Litteratur noch fort, erst seit dem Ende des neunten Jahrhunderts ging sie in Japan ihrem Verfall entgegen (S. 131): es macht sich eine Reaktion des nationalen Geistes bemerkbar, die ungefähr 100 Jahre dauert. Näheres über die Litteratur seit 900 s. S. 136ff.

Zur „klassischen Prosa" der Heianperiode gehören fünf Gattungen: 1. *Mono-gatari,* Erzählungen, Novellen und Romane, deren Plan frei erfunden ist; 2. *Nikki* und *Kiko,* Tagebücher und Reiseschilderungen; 3. *Ka-jo,* Liedervorreden; 4. *Zuihitsu* oder *Soshi,* Skizzenbücher; 5. *Zasshi,* romantische Historien oder historische Romane, d. h. mit dichterischer Freiheit behandelte Darstellungen geschichtlicher Begebenheiten (S. 156ff.).

Als ältestes Beispiel der *Monogatari* wird uns die „Erzählung vom Bambussammler" genannt: Geschichte des Erdenlebens einer schönen Mondfee, die, wegen irgend eines Vergehens auf 20 Jahre auf die Erde verbannt, als winziges Kind von einem alten Manne in einem Bambusrohr gefunden wurde, schnell zu einer schönen Jungfrau aufwuchs und von zahlreichen Freiern aus den vornehmsten Hofkreisen umworben wurde. Dann wieder sind 125 Anekdoten aus dem Leben eines Dichters zusammengefasst. Oder eine Jungfrau ertränkt sich, weil sie nicht weiss, welchen von zwei Freiern sie wählen soll. Eine Menge Stiefkindgeschichten gibt es auch dort. Der grösste Roman der Heianzeit ist aber das Werk einer Frau, der Frau Murasaki Shikibu und heisst *Genji-monogatari* (S. 184f.). Diese Erzählung vom Prinzen Genji ist zwar frei erfunden, aber der Roman trägt ein so deutlich realistisches Gepräge, die meisten Gestalten sind so lebenswahr, dass er auf genauester Beobachtung der Umgebung der Verfasserin beruht und ein treues Bild der sozialen Zustände der Zeit

liefert (S. 210 f.). Die Erzählung füllt mit ihren 54 Kapiteln etwa 4000 Oktavseiten.

Diese berühmte Schriftstellerin ist aber nicht die einzige ihres Geschlechts. Vielmehr haben wir nicht nur eine Menge von Tagebuchlitteratur, von Frauen geschrieben, sondern eine ganze Blütezeit der Frauenlitteratur (990—1070, S. 220 f.), die sich vom Tagebuch zum Skizzenbuch erweitert. Da sagt uns eine feine Dame (S. 224) unter der Rubrik „Langweilige Dinge“: buddhistischer Gottesdienst an Abstinenztagen. Ein dringendes Geschäft, das sich über viele Tage ausdehnt. Eine lange Abschliessung im Tempel, um sich seelisch zu läutern. Aus einer längeren Reihe „Unangenehmer Dinge“: ein Säugling, der brüllt, während man gerade auf etwas hinhorchen möchte. Ein Hund, der den Geliebten, der sich heimlich heranschleichen will, stellt und anbellt. Man möchte ihn gleich totschlagen. Ein Mann, den man versteckt hat, und der zu schnarchen anfängt.

Im letzten Viertel der Heianperiode, (1071—1185) haben wir die Anfänge des historischen Romans — Geschichte und Politik interessierten und bewegten das Reich und natürlich hauptsächlich die Männer. Daher sind sie es, welche jetzt wieder die Führung in der Litteratur übernehmen. Die *Zasshi* wollen inhaltlich Landesgeschichte sein, die aber im poetischen Stil der *Monogatari* dargestellt wird.

Lange Zeit sind wir den Spuren einer höfischen oder Kunstpoesie nachgegangen, zu der selbst noch eine Geschichtensammlung gehört, in der die Geschichten alle mit „es war einmal“ anfangen, das *Konjaku* (S. 241). Aber ganz an volkstümlicher Litteratur fehlte es der Heianzeit nicht. Es gab da nämlich z. B. volkstümliehe Göttertanzlieder für religiöse Gelegenheiten, und diese *Kagura*-Lieder und-Spiele wurden etwa um 1000 hoffähig. Ausser diesen religiösen Liedern gab es volkstümliche heitere Lieder, die bei Banketten am Schluss von Tempelfesten gesungen wurden — wie denn Gesangsvortrag für diese volkstümliche Poesie unerlässlich ist.

Während sich buddhistische Gedanken und Stimmungen natürlich auch sonst zahlreich geltend machen, sind die *Wasan* ausschliesslich Buddhahymnen, von japanischen Mönchen in japanischer Sprache nach fremdem Muster gedichtet, aber vom Volke mit Zutaten versehen, die dem eigentlichen Charakter dieser Lieder fremd sind (S. 252 f.).

Berlin. K. Bruchmann.

CARL STEINWEG, Corneille. Kompositionsstudien zum *Cid, Horace, Cinna, Polyeucte.* Ein Beitrag zur Geschichte des französ. Dramas. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer 1905.

Wie es die Deutschen zu Lessings Zeiten mit Klopstock machten, den sie zwar mit Eifer lobten, aber mit Vorsicht lasen, ganz ähnlich machen es die Franzosen von heute mit P. Corneille. Sie nennen ihn zwar *le grand* und hüten seinen Ruhm wie ein nationales Heiligtum und werden gewiss demnächst, wenn sich der Geburtstag des Dichters zum 300. Male jährt, dicke Weihrauchwolken zu seinen Ehren aufwirbeln lassen, aber es wird dabei bleiben, dass seine Dramen nur noch in Ausnahmefällen eine Aufführung auf französischen Bühnen erleben. Sie wissen selbst sehr gut, dass sie mit Corneille als Künstler nicht mehr viel anfangen können; desto höher schätzen sie seine ethischen Eigenheiten, und sie haben ein gutes Recht dazu, denn in den Stücken ihres ersten Tragikers spiegeln sich mit besonderer Schärfe zwei Seiten des gallischen Nationalcharakters, die schon dem alten Cato in die Augen fielen, ritterliche Bravour *(res militaris)* und Spitzfindigkeit, Pointiertheit, im Ausdruck *(argute loqui).* Man könnte darum meines Erachtens den Dichter des Horace und Cid geradezu den *ποιητης γαλλικωτατος* nennen.

Der Verfasser des mir vorliegenden Buches will durchaus nicht französischer sein als die Franzosen; er würdigt, was unsere Nachbarn jenseit der Vogesen an Corneille anerkennen, lässt es aber an Aussetzungen an dessen ästhetischer Wirksamkeit nicht fehlen. Hätte er sämtliche Dramen Corneilles in so gründlicher Weise nach verschiedenen Richtungen hin beleuchtet, wie die vier in der Aufschrift benannten, so hätte er's unter 1000 Seiten kaum machen können. Dass er nur die bekanntesten Stücke des französischen Tragikers unter die Lupe nimmt, hat zum Teil auch darin seinen Grund, dass er sie auf ihre Brauchbarkeit für den Gebrauch in deutschen Schulen prüft; er kommt dabei zu dem Ergebnis, 'dass *Horace* vom didaktischen Gesichtspunkte aus vor allen anderen den Vorzug verdiene, dass der *Cid* und *Polyeucte* passieren könnten, *Cinna* aber vom Kanon abzusetzen sei.

Was das Steinwegsche Buch geradezu charakterisiert, ist die starke Hervorhebung der „formalen Komposition“, worunter der Verfasser nicht völlig das versteht, was man gewöhnlich dramatische Technik nennt. Unter jenen Begriff fällt ihm in erster Reihe die von ihm entdeckte Neigung des französischen Dramatikers, nicht einfach paarweis gereimte Verse zu schreiben, sondern zwei oder drei solcher Verspaare nach Senecas Muster strophisch zu verbinden. Zum Belege für seine Entdeckung hat Steinweg

eine reiche Fülle von Textproben, strophisch gegliedert, anhangsweise geliefert. In diesem Zusammenhange führt der Verfasser zugleich den gründlichen Beweis, dass für den „Dichter-Architekten", wie er Corneille bezeichnender Weise nennt, keineswegs materielle Gründe für die Einteilung der Akte massgebend waren, sondern, dass er die Länge der einzelnen Akte ausschliesslich nach einer gewissen Symmetrie, die Anzahl der Szenen betreffend, abzirkelte. Nicht übel bringt Steinweg zur Erklärung dieser überraschend architektonischen Beanlagung Corneilles in Erinnerung, dass derselbe aus Rouen, einer der Hauptstätten gotischer Baukunst, stammt.

Angesichts des Überwucherns dieser Art von Geistesrichtung, zu deren Feststellung der Verfasser durch eine mühsame, geradezu statistische Untersuchung[1]) gelangt ist, begreift man erst, warum der grosse Corneille der Vorzüge, die man an dramatischen Dichtern besonders schätzt, der Lebenswahrheit der Charakterzeichnung, des Reichtums der Phantasie, der geschickten Führung der Handlung, der Sprache, die von Herzen kommt und zu Herzen geht, fast völlig bar ist. Dass die sklavische Befolgung der Aristotelischen Regeln nicht daran Schuld ist, beweist das Beispiel Racines, der wenigstens einige jener Vorzüge aufweisen kann. Die Sentenzen, womit Corneille teils dem Drange seines eigenen juristischen Herzens, teils den Vorschriften des Seneca-Enthusiasten Scaliger folgend, seine meist saftlosen Tragödien gespickt hat, können natürlich jenen Mangel nicht ersetzen.

In der Besprechung der einzelnen Stücke des französischen „Dichter-Architekten" nach ihrer formalen und materiellen Seite weicht Steinweg von der chronologischen Ordnung ab, indem er mit *Horace*, als demjenigen Drama, das für Corneilles Art am meisten kennzeichnend sei, beginnt. Interessant sind die Vergleiche der einzelnen Dichtungen untereinander. Was den *Cid* betrifft, dem Corneille doch in erster Reihe seinen Dichterruhm verdankt, so konstatiert der deutsche Kritiker, dass die Führung der Handlung noch mehr wie im *Horace* zu wünschen übrig lasse; auch *Cinna* bedeutet ihm nicht nur aus Gründen der Komposition, sondern auch der Charakterzeichnung einen Rückschritt gegen *Horace*, während er in der Märtyrertragödie *Polyeucte* im Hinblick auf die bessere Technik, auf die grössere Lebendigkeit der Dialoge, statt der üblichen lang-

1) Zu dieser statistischen Forschung gehört auch die Ausrechnung der Zahl der Verse, die jede Person zu sprechen hat. Dadurch werden die Zweifel gelichtet, ob der Dichter, wie z. B. im Falle der Infantin Uraca, die Rolle als haupt- oder nebensächlich aufgefasst wissen wollte.

atmigen Monologe und Botenberichte, einen entschiedenen Fortschritt erblickt.

Er hat noch mehr gerade für den *Polyeucte* übrig, gegen dessen Mängel er sich übrigens durchaus nicht verschliesst, weil hier der Dichter angesichts der aufgeworfenen Probleme Farbe bekennt. Während dieser in den früheren Stücken entweder nur akademische Fragen stellt und akademisch abhandelt oder, kann man sagen, mit Ibsen spricht: „Ich frage meist, antworten ist mein Amt nicht", entscheidet er sich hier für eine bestimmte Lösung, z. B. wie man sich der Alternative Gott und Welt gegenüber zu verhalten habe, oder bis zu welchem Grade die Ehe heilig sei, und man kann Steinweg nur beipflichten, dass Corneille, so wenig auch einem protestantischen Bewusstsein seine Art, diese Probleme zu behandeln, gefallen mag, damit eine reiche Saat für die dramatische und novellistische Litteratur ausgestreut hat.

Für die vergleichende Litteraturgeschichte fällt in diesem neuesten, schätzenswerten Buche über Corneille nur blutwenig ab. Wenn aber Steinweg hier und da einen Vergleich einflicht, so muss man ihn treffend nennen. Es sind, wenn ich mich nicht sehr irre, lauter Schillersche Gestalten, die zum Vergleich herangezogen werden, z. B. wird Wallenstein, der Herz und Hand seiner Tochter seiner jeweiligen Politik opfern will, mit dem römischen Statthalter Felix, der seine Tochter Paulina aus politischen Rücksichten bald Polyeuctes zuspricht, bald ihm abspricht, in Parallele gesetzt; bei einer anderen Gelegenheit wird der Friedländer mit dem Kaiser Augustus verglichen, als sie sich ihrem ärgsten Feinde ganz hingeben. Ob unser Schiller mit Bewusstsein in den Spuren des wälschen Poeten wandelt, über dessen dramatische Kunstfertigkeit er sich in seinem Brief an Goethe vom 31. Mai 1799 nicht gerade schmeichelhaft ausdrückt, diese Frage lässt Steinweg ganz unberührt. Da der Dichter des Wallenstein in der Auffassung des Tragischen Corneille sehr nahe steht, möchte ich diese Ähnlichkeiten, deren sich leicht noch mehr aufzählen lassen, nicht ohne weiteres zufällig nennen. Zu den Verdiensten, die sich Steinweg durch seine gediegene Arbeit, ein Muster deutscher Gründlichkeit, erworben hat, gehört auch das, eine erneute Anregung gegeben zu haben, Corneille mit seinem Antipoden Shakespeare und seinem Halbbruder Schiller eingehend zu vergleichen und die entdeckten Ergebnisse aus ihrem Milieu zu begründen. Auch die Schule, deren Interesse der Verfasser des jüngsten Werkes über Corneille nicht aus dem Auge verliert, würde aus solcher komparativen Arbeit ihren Nutzen ziehen.

Magdeburg. Dr. Jak. Engel.

LOUIS CAZAMIAN, *Le roman social en Angleterre (1830—1850).* Dickens — Disraeli — Mrs. Gaskell — Kingsley. — Paris 1905, 2. edition, Société nouvelle de librarie et d'édition. — 575 S. —

Die Bedeutung dieser ausgezeichneten Arbeit liegt vor allem in der Klarheit und Konsequenz, mit der ein bestimmter Gesichtspunkt durchgeführt wird. *Cette étude est un essai de psychologie sociale historique* — das sind die ersten Worte, und nirgends werden sie Lügen gestraft. Der Verfasser nimmt den englischen Roman einer bestimmten Epoche, deren Abgrenzung die politisch-historische Einleitung rechtfertigt, und untersucht sein Verhältnis zu den sozialen Anschauungen der Zeit. Auf die äussere Form also kommt es hier verhältnismässig wenig an — obwohl Cazamian nach guter französischer Tradition es nie versäumt, sie kurz zu beleuchten. Auf den Geist, in dem diese „sozialen Romane" geschrieben sind, kommt es an. Sie sind ihm Dokumente für eine wichtige Wandlung im öffentlichen Geist Englands — *public spirit* ist ja eine englische Begriffsbildung —: für die Entwicklung vom radikalen Utilitarismus zum idealistischen Roman bis hin zu Kingsleys christlichem Sozialismus (wieder eine englische Schlagwortschöpfung: S. 448, 2).

Ein ähnliches Werk hat bei uns Carl Heine unternommen, als er den deutschen Roman der Wertherzeit auf seine Tendenzen hin analysierte. Heine schlug dabei eine annähernd statistische Methode ein und suchte das Material vollständig zu geben; Cazamian greift die bedeutendsten Vertreter heraus (nicht ohne kleinere zu streifen). Jedes Prinzip hat etwas für sich; interessanter ist aber unzweifelhaft das französische Buch. Das liegt nicht bloss an dem Verfasser, der nicht oft, dann aber recht glücklich, schlagende Wendungen findet (*les allures insultantes de la bienveillance féodale* S. 247, Dickens' *optimisme infini du dénouement* S. 241 Kingsleys *guerre à la misère est une autre forme de la guerre à l'hérésie* S. 441); es liegt vielmehr an der Beschränkung auf ein paar interessante Typen.

Cazamian gibt jedesmal eine kurze Biographie und präzisiert den Standpunkt der Autoren, der ganz besonders überall auch durch das Verhältnis zu einem Mann, der keine eigentlichen Romane geschrieben hat: zu Carlyle, bestimmt wird (Carlyle S. 150; Carlyle und Kingsley S. 462, 502; vgl. auch Ruskin S. 169, Ruskin und Dickens S. 411). Die allgemeine politische Stellung verdichtet sich so von dem — wie wir sagen würden — feudalen Bulwer, der altliberalen Miss Martineau und dem politisch ziemlich indifferenten Dickens zu dem Imperialismus Kingsleys: zu

jenem sozialen Königtum, als dessen Vater C. Carlyle (S. 554, vgl. 163), als dessen bedeutendsten Agitator er Disraeli ansieht.

Wie Heine unterscheidet auch Cazamian durch die ganze Evolution hindurch zwei bleibende Typen (S. 53), die eben Typen des Engländers selbst sind: den utilitaristischen (Bentham, Miss Martineau) und den emotionellen (Carlyle, Ruskin, Dickens). Er untersucht den Grad von Aufrichtigkeit in Disraelis neuem Evangelium (S. 321, 323) und betrachtet sie als eine mindestens erworbene — während man von Bulwers Roman (S. 247) nicht einmal so viel behaupten kann. (Wie verhält sich der von Godwin Bulwer vorgeschlagene Buchtitel *Masques et figures*, S. 82, zu Gavarnis so benannter Karrikaturensammlung?) Zumeist hat er es aber doch mit unzweifelhafter Hingabe an ein bestimmtes Ziel zu tun, bei den „Philanthropen" (S. 191; auch der Kampf gegen die Tierquälerei findet Beachtung, S. 189f.) wie bei den Sozialisten, bei Kingsley und denen, die die Bibel gegen die Nationalökonomie ausspielen, wie bei denen, die die Nationalökonomie gegen die Bibel ausspielen (S. 198 ff.).

Grade diese durchgehende Überzeugungstreue gibt nun dem Buch einen über die Geschichte der englischen Litteratur oder über die Geschichte des Romans hinausreichende Bedeutung. Es handelt sich um die für alle Philologie und Kulturgeschichte fundamentale Frage über den dokumentarischen Wert der Dichtungen. Der Roman steht unbedenklich von allen Dichtungsgattungen dem Leben am nächsten (vgl. S. 14); lässt sich aus ihm ein getreues Bild auf die geschilderten Ausländer ziehen, wie wir das tun, wenn wir aus Veden und Edda, aus Ulrichs von Lichtenstein *Frauendienst* und dem *Don Quijote* oder *Simplicissimus* kulturgeschichtliche Schlüsse ziehen?

Die Verfasser der sozialen Romane wollen ein Bild der Zeit oder wenigstens bestimmte aktuelle Zustände geben. Sie bedienen sich urkundlicher Grundlagen wie Dickens und besonders Kingsley; sie nehmen Porträts auf wie Disraeli und wieder Kingsley; sie stützen sich auf Lehrbücher wie Miss Martineau. Und trotzdem hat man den Eindruck, dass der soziale Roman nicht die Wirklichkeit wiedergibt, sondern nur ihren Reflex; dass die Realität, die er wiedergibt, eine psychologische viel mehr als eine soziale, politische oder kulturhistorische ist. Zumal die Musterung der Figuren, die Cazamian regelmässig, am eingehendsten aber bei Dickens (S. 269 f.) vornimmt, bestärkt dies Urteil: die Typen sind eben doch schon aus einer bestimmten Anschauung heraus gewählt. Die wissenschaftliche „Vertreterwahl", wie Zola sie anstrebte, wird auch nur um einen Grad der Wirklichkeit näher sein, weil es eine zuverlässige Statistik der „guten" und

„bösen“ Arbeiter, Bourgeois, Fabrikherren, Grossgrundbesitzer nicht gibt und nicht geben kann . . .

Auch die kulturgeschichtliche Methode wird aus diesem trefflichen Beitrag zur historischen Sozialpsychologie und zur Entstehung des „sozialen Gewissens“ (S. 181) zu lernen haben.

Berlin. Richard M. Meyer.

H. HÖLZKE, *Zwanzig Jahre deutscher Litteraturgeschichte und kritische Würdigung der schönen Litteratur der Jahre 1885—1905*. Braunschweig 1905. R. Sattler. 225 S. M. 2.50.

Über einen grossen Teil dessen, was er hier *schöne Litteratur* nennt, hat der Verfasser bereits unter dem Titel *Das Hässliche in der modernen Litteratur* eine eigene Schrift veröffentlicht. Er zeigte damals wie jetzt ein gewisses Talent, unerfreuliche Erscheinungen zusammenzutragen, übrigens ohne jedes Verständnis der Zusammenhänge. So ist auch diesmal für die ästhetische Würdigung bezeichnend, dass nach H. Maupassant (S. 10) „nur fleischliche Beziehungen und deren Folgen darstellte“; für die kritische, dass pornographische Blättchen wie „Sekt“ und „Satyr“ zweimal (S. 25 und 48) zur „Litteratur“ gezogen werden, wobei sie einmal in die Nähe von — Clara Viebig geraten!

Für die allgemeine Qualifikation dieses Retters und Richters der verdorbenen Litteratur mögen noch ein paar hübsche Proben zeugen:

„Man setzte sich zusammen aus Gymnasiasten, Studenten und beruflosen Litteraten“ (S. 6).

„Die Mitarbeiter des letztgenannten Blattes sind diejenigen, die, den Kreislauf des Sturmes und Dranges vollendend, wieder das Schöne darstellen, aber hierin kein Mass und keine Grenzen kennen“ (S. 30).

Im Einzelnen urteilt der Verfasser vielfach ganz zutreffend; im Ganzen scheint er es mehr auf Vorarbeit für eine neue Blütenlese des Hässlichen und Abgeschmackten abgesehen zu haben, wofür er uneigennützig eigene Beiträge liefert.

Berlin. Richard M. Meyer.

HENRIETTE K. BECKER, Kleist and Hebbel. A Comparative Study; the Novels. A Dissertation submitted to the Faculties of the Graduate School of Arts, Literature and Science of the University of Chicago in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Chicago, Scott, Foresman and company. 1904.

Verschiedene, z. T. namhafte, Schriftsteller nennt die Verfasserin der vorliegenden Doktordissertation in den Eingangsworten, die auf die Wahlverwandtschaft zwischen Kleist und Hebbel aufmerksam gemacht haben. Ganz allgemein tut dies zuerst H. Heine in der Vorrede seiner französichen Ausgabe *Über Deutschland;* nicht spezieller tat es Ad. Wilbrandt in seiner Kleistbiographie. Etwas eingehender befassten sich mit der Sache Friedmann und Minde-Pouet, von denen ersterer Kleist auf dramatischem, letzterer auf epischem Gebiete als Bahnbrecher bezeichnet. Der Anregung Minde-Pouets folgend, weist nun die Verfasserin die Beeinflussung Hebbels durch Kleist auf dem Felde der Novellistik im einzelnen eingehend nach. Das Charakteristische ihrer Erzählungsweise, das, was Hebbel an Kleist so imponierte, ist die Kraft und Lebhaftigkeit der Konzeption, die Gedrungenheit und Konzentration der Form, die Tiefe der Psychologie, kurzum das Dramatische. Beiden kommt es auf die Lösung eines seelischen Problems an, zu der sie als Mittel eine kurze Erzählung wählten, die insofern an das Drama heranreicht, als die Entwickelung des Charakters vermittels einer reichen Handlung, und zwar für Hebbel noch in höherem Grade als für Kleist, die Hauptsache ist: denn in den Kleistschen Novellen: *Die Bettlerin* und *Das Erdbeben* gruppiert sich das Interesse weniger um die Charaktere als um die Situation. Aber welcher Fortschritt gegen die Romantiker wie E. T. A. Hoffmann, die es auf Stimmungsmache, und gegen die Jungdeutschen, wie Gutzkow, die es auf eine Gelegenheit, ihre Ansichten über Religion, Politik usw. auszukramen, abgesehen hatten. Alles Interesse häufen daher Kleist und seine Schüler auf die Person des Helden. In der Novelle *Mich. Kohlhaas* z. B., die in ansprechender Weise als ein reguläres fünfaktiges Drama analysiert wird, verlässt nach dem Ausdruck der Verfasserin der Held fast niemals die Bühne, und was auswärts sich ereignet, das erfahren wir durch das Medium derer, die es ihm berichten. Ähnlich ist es in Kleists *Marquise,* ähnlich in Hebbels *Barbier Zitterlein,* ähnlich in dessen *Anna,* seiner *Kuh,* seinem *Heidvogel* und *Schnock.*

Auch insofern nähern sich beider Dichter Novellen dem Drama, als sie ihre eigene Person hinter ihren Gestalten gänzlich zurücktreten lassen, sich jedes Moralisierens, jeder Reflexion über Taten und Gefühle ihrer Figuren

enthalten, und nur durch die Verteilung von Licht und Schatten auf den Leser einzuwirken suchen. An die dramatische Form streift auch die Gewohnheit beider Dichter, ihre Personen mit so wenig Worten als nur irgend möglich einzuführen, und wenn Beschreibungen unumgänglich sind, so geschieht es nach dem von Lessing empfohlenen, dem Homer abgesehenen Rezepte, ein Bild durch Handlung entstehen zu lassen. Bei dieser Methode kommt es bei beiden Autoren, bei Hebbel noch weniger als bei Kleist, fast nirgends zu einer Beschreibung der äusseren Natur; beide beschränken sich auf lakonische Angaben von Ort, Zeit und Witterung. Schrieb doch Hebbel 1851 in seinem Tagebuch: „Man sieht die Natur eigentlich nur so lange, als man den Menschen noch nicht sieht.“ Als verkappte Dramatiker erweisen sich beide Erzähler auch insofern, als sie in den Dialogen ihrer Personen die direkte Rede bevorzugen — Hebbel tut es noch mehr wie Kleist — und beide lieben es im Drama, wie im Leben, dessen Spiegel ja das Schauspiel sein soll, den Dialog zu unterbrechen und unterbrechen zu lassen. Ist es bei dieser Richtung der Verfasser noch nötig zu erwähnen, dass die Dialoge absolut sachlicher Art sind, dass, wie im Drama, in den Augenblicken höchster Erregung oft Ausrufe, Blicke, Gesten die artikulierte Rede ersetzen?

Alle diese Beobachtungen und manche andere hat die Verfasserin der Dissertation mit vielen, lehrreichen Beispielen belegt. Man wird die ziemlich umfangreiche Broschüre nicht ohne die Befriedigung, etwas gelernt zu haben, und nicht ohne den Wunsch, auch die Dramen beider Dichter in gleich gründlicher Weise in Parallele gestellt zu sehen, aus der Hand legen.

Magdeburg. Dr. Jak. Engel.

CHR. ISCHYRIUS, Homulus. Texte latin, publié avec une introduction et des notes par Alphonse Roersch, Chargé de cours à l'université de Gand. Gand, Librairie Néerlandaise. 1903. XLIII u. 63 S.

Die vorliegende Ausgabe ist von H. Logeman angeregt worden, der in seinem *Elkerlyc-Everyman* (Gand 1902) die Frage nach der Priorität der englischen und holländischen Fassung der bekannten Moralität aufs Neue untersuchte und hierbei auch die lateinische Bearbeitung des Ischyrius oft heranzog. Der Herausgeber, dem wir schon andere Arbeiten zur Geschichte der klassischen Studien in Belgien verdanken, handelt in der *Einleitung* zunächst über den Autor. Er hat ermittelt, dass dieser aus Vryaldenhoeven stammte und von 1517 bis 1532 in Maastricht eine Schule leitete, in welchem Jahre er abgesetzt wurde und seine Spur für uns verloren geht. Ausser dem *Homulus* besitzen wir von dem Autor noch eine Sammluug erbaulicher Abhandlungen und Gedichte, den *Hortulus animae.*

Vier dieser Gedichte werden abgedruckt, die im Stil dem Homulus sehr ähneln. — Der Text ist in der Hauptsache ein Abdruck der ersten Ausgabe von 1536, die Varianten der übrigen, die meist nur Druckfehler oder Verschiedenheiten der Schreibung betreffen, werden besonders verzeichnet. Sehr wertvoll sind die *Notes*, in denen der belesene Herausgeber auf die Stileigentümlichkeiten des Autors und die Muster, denen er folgte, eingeht. Am meisten schliesst er sich in Sprache und Stil an Plautus und Terenz an, so wunderlich sich auch der christlich-mittelalterliche Stoff in der antiken Gewandung oft ausnehmen mag; bekanntlich hat Ischyrius seiner Vorlage auch einiges zugesetzt, was direckt auf die Schmarotzerszenen der antiken Komiker als Vorbild hinweist. Von Interesse sind auch die häufigen Übereinstimmungen mit anderen neulateinischen Dramatikern, die der Herausgeber feststellt.

p. x. wird eine weitere Stütze für Logemans Theorie beigebracht, dass der gelehrte Karthäuser Petrus Dorlandus aus Diest der Verfasser des *Elckerlyc* sei: ein Widmungsgedicht zu einer Schrift von ihm erwähnt auch seine dramatischen Arbeiten: „*Dramata qui facili valuit conscribere vena*". W.

NACHTRAG zu der Anzeige von Leys *LADY CRAVEN.*

Auf S. 242 dieses Bandes hatte ich den nicht immer zuverlässigen Angaben von Delandine folgend bemerkt, den Stoff zu dem Lustspiel *Nourjad* habe die Markgräfin einer französischen Erzählung entnommen. Die wahre Quelle aber ist, wie ich erst später ermittelt habe, die *History of Nourjahad:* by the author of Sidney Bidulph (d. i. Frances Sheridan, die Mutter des berühmten Dramatikers). Diese Erzählung erschien erst nach dem Tode der Verfasserin (1767) und wurde später in Henry Webers *Tales of the East,* Bd. II (1812) nochmals abgedruckt. Bereits 1769 war sie von Mme de Sérionne ins Französische übersetzt worden (vgl. Barbier, *Dict. des ouvr. anon.* III, 491); diese Version findet sich auch im *Cabinet des Fées* (t. 33). Es gibt sogar eine polnische Übersetzung (w Supráslu 1784).

Es bleibt noch hinzuzufügen, dass das Stück trotz seines geringen Wertes im November 1813 in einer Neubearbeitung auf die Bühne des Drury Lanetheaters kam und nicht weniger als 41 Wiederholungen erlebte (Geneste VIII, 402). Sein Titel lautete jetzt: *Illusions or the Frances of Nourjahad.* Jane Austen sah damals das Stück und schrieb darüber folgendes: „*We were too tired to stay for the whole of Illusion (Nourjahad), which has three acts; there is a great deal of finery and dancing in it, but little merit.*" *(Letters of J. Austen,* ed. Lord Brabourne II, 223).

Berlin. Georg Herzfeld.

Abhandlungen.

Shakespeares Stellung zu seiner Zeit.

Akademische Antrittsrede.

Von

W. Wetz.

(Fortsetzung.)

Bei Shakespeares Auftreten waren also zwei grosse litterarische Richtungen in England vorhanden: die eine, das Ergebnis einer hohen geselligen und litterarischen Kultur, dem eigenen Volksleben abgewandt und in einer gewissen künstlichen Welt sich bewegend, durch Zartheit und Adel in den dargestellten Gefühlen und durch Kunst und Gewähltheit im sprachlichen Ausdruck ausgezeichnet, aber doch nicht frei von Geziertheit und Überfeinerung und des vollen Lebens entbehrend; die andere, mitten im Volk stehend, der wirklichen Welt zugekehrt und besonders die ursprünglichen Leidenschaften und ihre heftigsten Ausbrüche aufsuchend, unbeschadet der Schönheit der sprachlichen Form und der Melodie des Verses vor allem auf Wahrheit in den dargestellten Gefühlen wie in ihrem Ausdruck hindrängend, also eine Litteratur, die sich mehr an den ganzen Menschen wendet und darum in ihrer Wirkung auch über einen bestimmten Kreis hinausgreift, die roh und wild, aber auch voll Kraft und Leben ist.

Wie schon gesagt, schliesst sich Shakespeare dieser zweiten von Marlowe vertretenen Richtung an, nur dass er die Feinheit und Zartheit der ersten, der höfisch-gelehrten Richtung, damit zu verbinden weiss; das heisst: er bewegt sich innerhalb derselben Welt wie Marlowe, nur dass er neben dem Rohen und Gewaltsamen, das für diesen allein bestand,

auch das Zarte, Liebliche und Edle zu entwickeln weiss. Auch kennt er sehr wohl die Anschauungen, in denen die ritterlich-höfische Welt lebt und von denen Marlowe überhaupt ganz abgesehen hatte, aber er steht ihnen skeptisch gegenüber und übt eine unerbittliche Kritik an ihnen.

Es ist vielfach üblich, Shakespeare als einen Dichter hinzustellen, der zwischen Mittelalter und Neuzeit mitten inne stehe und die Vorzüge beider in sich vereinige. Manche finden sogar, dass er mehr noch dem Mittelalter zugehöre. Fr. Th. Vischer sagt z. B. von ihm, „er stehe noch im Helldunkel des Mittelalters": „Der Mond der Romantik stand noch am Himmel, während die Sonne der Aufklärung schon aufgegangen ist"[1]). Das Bild stammt meines Wissens von August Wilhelm Schlegel, und ähnlich äussern sich auch andere Romantiker oder von ihnen beeinflusste Kritiker. Diese Kreise betonten die Zugehörigkeit Shakespeares zum Mittelalter um so eifriger, als für sie ja das Mittelalter der Inbegriff alles Zarten, Innigen und Poetischen ist, während die Neuzeit in ihren Augen überwiegend die Verkörperung seichter Aufklärung ist mit ihrem Gefolge von Nüchternheit, Kälte und Prosa. „Liebe, Religion, Rittertum, Zauberei"[2]) haben wohl für die epische Dichtung neben Shakespeare — auch die prosaische — noch eine ähnliche Bedeutung wie für die des Mittelalters, nicht jedoch für das, wie schon gesagt, in seinem Kerne durchaus unromantische Drama Shakespeares; in diesem spielen sie keine grössere Rolle als in der Dichtung Goethes oder Schillers, oder irgend eines anderen Modernen. Und statt dass man das Mittelalterliche in Shakespeare so sehr hervorhebt, sollte man vielmehr anerkennen, dass er den Standpunkt des Mittelalters in vielen Fragen nicht teilt, ja bisweilen mit aller Deutlichkeit verwirft. Wie die meisten seiner Zeitgenossen tut er das auf dem Gebiete der Religion, er tut es ferner in seiner Darstellung der Liebe und des Rittertums, die beinahe entgegengesetzt ist der bei den Vertretern der höfischen Dichtung zu seiner Zeit üblichen.

Die Stellung Shakespeares zur Religion scharf zu bestimmen ist nicht ganz leicht. Das Beste hat vielleicht Goethe darüber gesagt, der in *Shakespeare und kein Ende* den Dichter einen „wahren Naturfrommen"

---

1) Angeführt nach E. W. Sievers, *William Shakespeare.* 1. Bd. 1866. S. 147. Ähnlich in Vischers *Shakespeare-Vorträgen* Bd. I, S. 21 ff. Hier wird Shakespeare dem Mittelalter zugewiesen, weil dieses „in seinem Charakter etwas Bärenhaftes, Bärenstarkes, Bärenwildes hat — und etwas Bär ist auch Shakespeare".

2) Tieck in der Vorrede zu den *Minneliedern* (nach Koberstein).

nennt, dem „die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religios zu entwickeln“[1]). Es fehlt in der Tat Shakespeares religiösen Ansichten die scharfe dogmatische Zuspitzung, die ihn deutlich dieser oder jener religiösen Richtung zuwiese, ohne dass er darum doch zu dem aufgeklärten Rationalisten würde, den seine liberalen deutschen Kritiker aus der Mitte des letzten Jahrhunderts in ihm sehen wollten.

Zwei wichtige Anschauungen begleiten Shakespeare sein ganzes Leben hindurch und liegen seiner gesamten Dichtung zugrunde: die eine ist, dass im Gange der Welt eine göttliche Leitung sichtbar ist, die zwar den Untergang des Gerechten und den vorübergehenden Triumph des Verbrechers duldet, aber doch über Kurz oder Lang das Gute zum Sieg, das Böse zur Bestrafung führt. Die zweite ist die Ansicht von der Schwäche und Hinfälligkeit der Menschennatur, die aus sich heraus nichts vermöge und der Gnade im höchsten Masse bedürftig sei. Dazu wäre dann noch anzuführen, dass der bisweilen religiös gefasste Begriff der sittlichen Verschuldung in Shakespeares Dichtung und namentlich in seinen Tragödien eine sehr wichtige Rolle spielt[2]). Darüber wesentlich hinausgehende Schlüsse zu ziehen verbietet meines Erachtens das unzureichende Material.

---

1) Es empfiehlt sich vielleicht, diese Stelle vollständig hierher zu setzen: „Freilich hatte er den Vorteil, dass er zur rechten Erntezeit kam, dass er in einem lebensreichen, protestantischen Lande wirken durfte, wo der bigotte Wahn eine Zeit lang schwieg, sodass einem wahren Naturfrommen, wie Shakespeare, die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religios zu entwickeln“.

Dazu stelle man die Äusserung in der Anzeige von Calderons *Tochter der Luft*, wo er beklagt, dass man „in mehreren Stücken den hoch- und freisinnigen Mann genötigt sieht, düsterem Wahn zu fröhnen und dem Unverstand eine Kunstvernunft zu verleihen“ und dann fortfährt: „Bei dieser Gelegenheit bekennen wir öffentlich, was wir schon oft im Stillen ausgesprochen: es sei für den grössten Lebensvorteil, welchen Shakespeare genoss, zu achten, dass er als Protestant geboren und erzogen worden. Überall erscheint er als Mensch, mit Menschlichem vollkommen vertraut; Wahn und Aberglauben sieht er unter sich und spielt nur damit“. Der Dichter, heisst es weiter, verwende das Wunderbare zu seinem Zweck, „ohne dass er jemals die Verlegenheit fühlte, das Absurde vergöttern zu müssen, der allertraurigste Fall, in welchen der seiner Vernunft sich bewusste Mensch geraten kann“.

2) In meinem *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte* 1. Bd. *Die Menschen in Shakespeares Dramen* habe ich den Nachweis geführt, dass die tragische Leidenschaft, die den Helden bei Shakespeare in den Untergang treibt, unsittlich ist — auch Othello und Brutus nicht ausgenommen — und dass auch der sogenannte „innere Konflikt“ bei Shakespeare, das von Seelen-

Von konfessionellem Hader hält sich Shakespeare durchaus fern und beweist überall eine aufrichtige Hochschätzung für wahre Religion, in welcher Gestalt und Kleidung sie sich auch zeigen möge. Er ist frei von der Gehässigkeit gegen alles Katholische, die bei den meisten zeitgenössischen Dramatikern und namentlich bei Marlowe begegnet, vielmehr steht er dem Katholizismus und seinen Einrichtungen vorurteilslos gegenüber und würdigt sie unbefangen und mit Wohlwollen. Er stellt wohl ehrgeizige und ränkevolle Prälaten dar, die durch ihr Übergreifen in die politische Sphäre viel Unheil über ganz England bringen, neben ihnen aber stehen einige edle katholische Priester, die er mit besonderer Liebe behandelt, schlichte Mönche, die, dem Streite weltlicher Interessen entzogen, vermöge ihrer Weisheit und ihres Wohlwollens so recht berufen scheinen, als Vermittler und Friedensstifter zu wirken. Wenn man nun auch meines Erachtens mit vollem Rechte Shakespeare als aus dem Geiste des Protestantismus schaffend hinstellen darf, so hält das den Dichter doch nicht ab, bornierte puritanische Geistliche zu verspotten, und das darf um so weniger Wunder nehmen, als die von den Puritanern ganz beherrschte Londoner Stadtverwaltung alles, was sie konnte, tat, um den Schauspielern das Leben sauer zu machen. Man sieht also: eine ausserordentliche Unparteilichkeit in religiösen Dingen unbeschadet einer sehr ernsten religiösen Grundanschauung.

Bemerkenswert ist nun aber, dass Shakespeare den eigentlich mittelalterlichen religiösen Standpunkt keineswegs teilt, so unbefangen er ihn auch darstellt. Zunächst einmal fehlt bei ihm das Wunder, das unmittelbare Eingreifen Gottes, der Jungfrau oder eines Heiligen zur Wiederherstellung der verletzten sittlichen Ordnung, zu dem die mittelalterliche Dichtung so gerne ihre Zuflucht nimmt. Das Verbrechen führt bei Shakespeare in der Regel durch seine notwendigen Folgen selber zu seiner Bestrafung, ohne dass dazu ein Durchbrechen des gewöhnlichen Kausalverlaufs erforderlich wäre. Hier ist besonders auf die Thronräuber des Dichters, wie Richard III., König Johann und Macbeth, hinzuweisen, die der Krone zuliebe fremde Rechte mit Füssen treten, ja sogar vor Meuchelmord nicht zurückschrecken, aber später durch Aufstände ihren

---

schmerz begleitete Wollen und Handeln der Helden, von dieser Unsittlichkeit herrührt. (Vgl. bes. Kap. 4 und 5 über den *Konflikt* und über *Gerechtigkeitsgefühl und Gewissen*, namentlich S. 244 ff.) — Eine Ausnahme macht allein *Romeo und Julie*, weil das Liebesgefühl in diesem Stück, wie fast immer in Shakespeare, voller Seligkeit ist, aber nicht voller Qual wie eine eigentlich tragische Leidenschaft, so dass das Liebespaar allein durch feindliche äussere Mächte untergehen kann. (Siehe auch a. a. O. S. 536).

Thron wieder verlieren und elendiglich zugrunde gehen. Anlass zu ihrem Sturz ist nicht sowohl ihre Unrechtmässigkeit, als das Gefühl ihrer Unrechtmässigkeit, das sie zu blindwütenden Tyrannen macht, die jeden zu vernichten streben, der einen besseren Anspruch auf den Thron vorbringen oder ihnen aus einem anderen Grunde gefährlich werden könnte. Es ist die Nemesis ihres Verbrechens, dass sie, statt durch eine wohlwollende und gerechte Regierung ihre Stellung zu stärken, durch das Gefühl ihrer Unsicherheit getrieben werden, immer neue Verbrechen zu begehen, um die Früchte des ersten zu behaupten, und dass sie sich dadurch die Herzen ihrer Untertanen immer mehr entfremden, so dass diese begierig die erste Gelegenheit ergreifen, das Joch des Usurpators abzuschütteln. Es ist dann ferner zu erwähnen, dass Shakespeare die zarte Poesie des Marienkultus, die unsere protestantischen Romantiker so sehr liebten, und die Heiligenverehrung nicht kennt.

Viel wichtiger als die angeführten Punkte scheint uns jedoch der allgemeine Gegensatz zu dem Mittelalter, wie ihn Shakespeares sittliche Anschauungen offenbaren. Shakespeare stellt den Menschen wie in der Religion auch in der sittlichen Sphäre ganz auf sich allein und macht ihn autonom, während er vorher fremden sittlichen Normen untertan gewesen war. Besonders deutlich tritt dieser Unterschied in des Dichters Darstellung der Liebe und des Rittertums entgegen, wo nun wieder das eigene Gefühl das Handeln der Personen bestimmt, nicht aber eine überkommene Regel und, wo diese einmal im Stich lässt, die Entscheidung einer kundigen Frau in Liebessachen oder der Spruch der Standesgenossen in Ehrenhändeln. Vor allem aber bricht Shakespeare mit der mittelalterlichen Abkehr von der Welt und Verleugnung der menschlichen Natur, an deren Stelle er eine freudige Anerkennung der Berechtigung der Welt und der Menschennatur setzt.

Das religiös-sittliche Ideal des Mittelalters geht ja auf absolute Weltverneinung aus; es fordert die Weltflucht und die Abtötung des Fleisches, weil es in der Hingabe an irdische Zwecke und Leidenschaften eine Ablenkung von den himmlischen Dingen erblickt. Höher als das Wirken für die Welt, und geschehe es selbst in der lautersten Absicht und zu den höchsten und edelsten Zwecken, stellt man das beschauliche Leben, und wenn man auch die Ehe ihrem Charakter als kirchliches Sakrament gemäss nicht geradezu verwerfen kann, so hält man sie doch für dem Seelenheil nicht förderlich, weil sie den Menschen mit irdischen Sorgen belaste und durch sinnliche Lust herabziehe — als Ideal betrachtet man

den ehelosen Stand, das Leben der Nonne und des Mönchs, die sich durch ihr Gelübde zur Keuschheit verpflichten. Erwacht in jemand ein stärkeres religiöses Leben, so sagt er sich alsbald von allen weltlichen Pflichten los und zieht sich in die Einsamkelt zurück, um sich ganz religiösen Bussübungen zu widmen. Als gefährlichster Feind solcher heiligen Entschlüsse gilt die Liebe, die den Mann oder die Frau, die sich von irdischen Fesseln losringen wollen, nur fester in sie verstrickt oder sie, wenn sie sich schon von ihnen freigemacht zu haben glauben, aufs neue in sie zurückführt.

Bemerkenswert ist nun bei dieser Flucht aus der Welt, dass nur die Bedeutung dieses Schrittes für das individuelle Seelenheil, aber nicht für den Lebenskreis, dem sich der einzelne entzieht, betont wird, wie überhaupt die Sorge um das Heil der andern hier ganz zurücktritt. Der in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts schreibende Cyprian fordert einen neubekehrten Freund auf, mit ihm einen Blick auf die in Finsternis begrabene Welt des Heidentums zu werfen, gleich als stünden sie auf der Spitze eines Berges und sähen diese Welt unter sich liegen. „Er zeigt ihm die von gemeinen Trieben beherrschte Gesellschaft in Stadt und Land, im Zirkus, auf dem Forum, im Haus, aber er lehrt ihn nicht, nun von der Höhe hinabzusteigen und die in Verwirrung geratene Gesellschaft wieder in feste Ordnungen zu fügen, sondern er mahnt ihn, sich von diesem Anblick abzuwenden und sein Denken nur auf das Jenseits gerichtet zu halten“[1]). Man erkennt die Bedeutung eines Herrschers für das Gedeihen seines Landes an, das er in materieller Wohlfahrt und in Gesittung durch eine weise und gerechte Regierung fördern, durch eine schlechte zurückbringen kann, aber sein Wirken wird bewertet wie jede beliebige irdische Tätigkeit, und wenn er zunächst auf sein Seelenheil bedacht ist, so muss er seine Krone wegwerfen und als Büsser leben, ohne Rücksicht darauf, wie sein Land dabei fahren wird[2]). Die Geschichte nennt manche Fürsten, die so handelten, noch häufiger führten Sage und Dichtung solche vor. Die Erzählung von *Barlaam und Josaphat*, die aus dem Griechischen ins Lateinische und in die meisten Volkssprachen übersetzt wurde und die ganz von dem Geist weltverleugnender Religiosität erfüllt ist, schildert uns z. B., wie ein Königssohn die höchste weltliche Würde verschmäht

1) H. v. Eicken, *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung.* 1887. S. 112.

2) „Gregor VII. hielt die mit dem weltlichen Regiment verbundenen Gefahren für so gross, dass ihm das Amt des Herrschers als unvereinbar erschien mit den Aufgaben des ewigen Seelenheils“. v. Eicken a. a. O. S. 413.

und sich der Verführung durch Frauenreiz unzugänglich zeigt. Josaphat, den sein Vater Abennir in völliger Einsamkeit und Unkenntnis von allen Sorgen und Leiden der Menschheit erziehen will, erfährt trotzdem, dass es auch Trauriges im Leben gibt, Armut, Alter, Krankheit und Tod, und wird dadurch vorbereitet, die Wahrheit des christlichen Glaubens einzusehen. In diesem unterweist ihn der Einsiedler Barlaam, der ihn tauft und ganz und gar für seine Anschauungen gewinnt. Umsonst sucht Abennir seinen Sohn durch alle Lockungen der Erde, alle Künste der Zauberei wankend zu machen; umsonst bestürmen schöne Mädchen seine Sinne und eine gefangene Prinzessin, die sein Mitleiden erweckt und ihm Hoffnung auf ihre Bekehrung macht, sein Herz: wirkungslos prallen alle Versuchungen an ihm ab. Da überträgt ihm Abennir die Hälfte seines Reiches, weil er denkt, dass weltliche Sorgen ihn vielleicht noch am ersten seinem hohen Streben untreu machen könnten. Aber Josaphat benutzt die ihm verliehene Macht nur dazu, das Christentum in seinem Lande auszubreiten, die heidnischen Tempel zu zerstören und dafür christliche Kirchen zu bauen und im übrigen seinen Untertanen in allen Stücken das Muster eines gottseligen Wandels zu geben. Das bleibt nicht ohne Eindruck auf Abennir, der sich schliesslich von seinem Sohne zum Christentum bekehren lässt, dessen Anhänger er früher unterdrückt und blutig verfolgt hatte. Er legt alsbald die Regierung nieder und zieht sich in eine Wüste zurück, wo er nach vier Jahren strenger Bussübungen sein Leben endet. Josaphat herrscht also über das wieder vereinigte Königreich, aber nur der Wunsch seines Vaters hält ihn noch in der Welt fest. Nach dessen Tod beschliesst er, dem Beispiel seines Vaters, Barlaams und so vieler frommer Einsiedler zu folgen. Fruchtlos sind die Bemühungen seiner Untertanen, ihn in ihrer Mitte festzuhalten, und umsonst stellt ihm der von ihm ausersehene Nachfolger vor: wenn das Reich zu verwesen etwas gutes sei, so möge er es doch behalten, wenn es aber ein Anstoss und Ärgernis des Gemütes sei, warum wolle er es ihm aufladen und ihn verführen? Von dem einmal gefassten Entschluss kann ihn nichts mehr abbringen.

Vielleicht noch charakteristischer als *Barlaam und Iosaphat* ist das französische Mirakel von *Sankt Wilhelm in der Wüste*[1]). „Wilhelm von Aquitanien hat sich in die Wüste zurückgezogen, um Busse zu tun. Ein Ritter kommt zu ihm und bittet ihn flehentlich, wieder in sein Land zurückzukehren, das durch die Abwesenheit des Herrschers in einen

1) *Miracle de Saint Guillaume du Désert.* (*Miracles de Notre Dame par Personnages*, publiés par Gaston Paris et Ulysse Robert. Tome II. Paris 1877. *Société des Anciens Textes français*).

trostlosen Zustand versetzt ist; die Armen sind der Ausbeutung und den Gewalttaten ohne Rettung preisgegeben, die Habe der Witwen und Waisen, die Ehre der Jungfrauen ist vor Bösewichtern schutzlos. Als nun Wilhelm auf diese Schilderung hin einen Augenblick an die Rückkehr denkt, wird er von Gott zur Strafe mit Blindheit geschlagen"[1]).

Zwischen diesen Dichtungen und Shakespeare lag die Renaissance, die dem antiken Staatsbegriff und der antiken Wertschätzung einer nach aussen gerichteten Tätigkeit wieder zu Ehren verholfen und die Natur wieder mit anderen Augen anschauen gelehrt hatte. Shakespeare bejaht freudig die Welt und erkennt einem von reinen Absichten geleiteten Wirken für die Welt eine hohe sittliche, ja geradezu eine religiöse Bedeutung zu. Die Verleugnung der Natur rächt sich in seinen Augen immer bitter — in Scherz und Ernst entwickelt er, wohin es führen muss, wenn man auch die berechtigten Regungen der Menschennatur, wie die Liebe von Mann und Weib, nicht anerkennen will. Es genügt hierfür auf die jugendlichen Asketen in *Verlorener Liebesmüh* und auf Angelo in *Mass für Mass* zu verweisen. Aus dem letzgenannten Stück verdient übrigens noch eine andere Gestalt erwähnt zu werden. Die tugendhafte Isabella begegnet uns zu Beginn als Klosternovize, der die Klosterregel nicht einmal streng genug scheint. Am Schlusse des Dramas, das sie in schwierigen Lagen hohe sittliche Eigenschaften entfalten liess, reicht sie dem Herzog von Wien die Hand zum Ehebunde, ohne eine Spur von Bedauern darüber zu empfinden, dass sie aus der Stille des Klosters in das Getriebe und die Kämpfe der Welt gerissen wird. Shakespeares Meinung ist offenbar die, dass Isabella gerade wegen ihres sittlichen Adels und ihrer Frömmigkeit würdig ist, die Stellung einer Fürstin zu bekleiden, in der sie sehr viel Gutes stiften und Gott ebenso wohl dienen kann wie im Kloster.

Man halte ferner gegen Josaphat und Wilhelm von Aquitanien Shakespeares Könige! Wie hoch denken diese und wie hoch denkt Shakespeare selber von der Bedeutung ihres königlichen Amtes! Von der Art, wie ein Herrscher es verwaltet, macht der Dichter das Wohl seines Landes im weitesten Sinne und seine Schätzung dieses Herrschers selber abhängig. Die Religion, wie sie Shakespeare versteht, muss sich in der Hingebung zeigen, mit der Jemand seinen weltlichen Obliegenheiten nachkommt. In nichts verrät der Dichter so deutlich seinen Gegensatz

1) Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*. 1. Band. *Mittelalter und Frührenaissance*. 1893. S. 151.

zu der mittelalterlichen Denkweise als darin, dass er ein furchtbares Strafgericht abhält über einen Fürsten, der sehr religiös ist, aber durch den beschaulichen Charakter seiner Religiosität an der Erfüllung seiner königlichen Pflichten gehindert wird und sein Land an den Rand des Abgrundes bringt. Ich spreche natürlich von Heinrich VI., einer der meisterhaftesten Gestalten, die Shakespeares geschaffen, und der ersten, die seine erstaunliche Kunst der Charakterzeichnung offenbarte.

Heinrich ist ein reines Kindergemüt, eine Seele ohne Arg, die auch Andern nichts Arges zutraut, und erfüllt von der lautersten Frömmigkeit. Alle Dinge betrachtet er unter einem religiösen Gesichtspunkt und überall sieht er das Walten Gottes, das er demütig verehrt und lobpreist[1]). Seine Ergebung in Gottes Willen verleiht ihm eine wunderbare Ruhe und Festigkeit, an der alle Schicksalsschläge und Demütigungen wirkungslos abprallen[2]) — sie berühren ihn fast nur deshalb, weil die Königin und seine Anhänger auch davon betroffen werden und sie nicht so geduldig hinnehmen[3]) — sie bewirkt aber auch, dass er in völlige Passivität versinkt und alles Gott anheimstellt, auch da, wo seine Handlungsweise als König ihm deutlich vorgezeichnet sein müsste. Er ist ein Spielball seiner Umgebung und trifft seine Entscheidungen, mag bei ihnen auch noch so viel auf dem Spiele stehen, so wie diese es ihm nahelegt, nicht aber wie die Rücksicht auf das Wohl des Staates es gebietet[4]).

---

1) Diese Seite von Heinrichs Charakter wird sehr wirksam in Szene gesetzt im zweiten Teil von *Heinrich VI.* zu Beginn des zweiten Aktes. Zu beachten ist hier auch die leise Ironie, mit der Shakespeare den König ein vermeintes Wunder, das sich nachher als ein plumper Schwindel erweist, zum Anlass frommer Betrachtungen nehmen lässt.

2) Als ihm gemeldet wird, dass alles in Frankreich verloren sei, sagt er nur:

„Schlimm Glück, Lord Somerset, doch wie Gott will."

(2. T.III, 1, 86.)

Eine zu seinen Füssen tobende Schlacht erfüllt ihn nur mit Mitleiden für die Opfer des Bürgerkrieges, aber weckt in ihm keine Hoffnungen und Wünsche:

„Der Sieg sei dessen, dem ihn Gott beschert."

(3. T. II, 5, 15.)

3) Siehe besonders den Schluss der Abdankungszene (3. T. I, 1) und den Monolog (3. T. III, 1), wo er in voller Geistesfreiheit die mutmasslichen Aussichten der beiden Gesandtschaften an den französischen Hof, der von Warwick und der von Margaretha, gegen einander abwägt und zu dem Ergebnis kommt, dass diese keinen Erfolg haben werde. „Armes Weib und armer Sohn, ruft er aus, eure Mühe ist so gut wie verloren".

4) So schon bei seiner Heirat mit Margaretha, zu der ihn die begeisterte Schilderung Suffolks bestimmt, und der zu Liebe er zwei Provinzen, Anjou und

Eine der Hauptursachen, weshalb das Mittelalter von dem Staate so gering denkt, ist darin zu suchen, dass diesem solche Aufgaben wie die Bestrafung und Unterdrückung der Übeltäter obliegen[1]), während die Kirche alle höheren sozialen Funktionen, die Seelsorge, die Wohltätigkeit, die Krankenpflege usw. sich selber vorbehielt. Shakespeare stellt nun jene Tätigkeit des Staates ausserordentlich hoch, und alles Unheil, das unter Heinrich über England hereinbricht, geht nach ihm darauf zurück, dass hier die erste Bedingung jedes Staatslebens, Aufrechterhaltung der Ordnung und Gesetzlichkeit, fehlt. Heinrich hat nicht die Kraft, die Schlimmgesinnten, wie Margaretha, Suffolk und York, niederzuhalten, die ihre selbstsüchtigen Zwecke auf Kosten der Allgemeinheit verfolgen und sich zum Sturze Gloucesters verbünden, in dem sie ein Hindernis ihres Ehrgeizes erblicken. Untätig, wenn auch mit innerem Schmerz, sieht er zu, wie sein treuer Berater, den er stets als redlich erfunden und von dessen Unschuld er auch jetzt felsenfest überzeugt ist, seinen Gegnern überantwortet wird, die entschlossen sind, sich seiner so bald als möglich zu entledigen. Auch zur Bestrafung von Gloucester's Mördern kann er sich nicht aufraffen: bei seiner unweltlichen Frömmigkeit, die unter Hinweis auf den Spruch: „Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet" das Gericht Gott allein anheimstellt, fühlt er in sich keinen Antrieb, den Umständen seines Todes nachzuforschen — auch kann ja nur Gott, nicht

Maine, die als der Schlüssel der Normandie gelten, weggibt. Shakespeare stellt durchgehends diese Heirat als eine der wichtigsten Ursachen hin, weshalb die Stellung der Engländer in Frankreich unhaltbar wurde. So ferner bei der Besetzung des Gouverneurposten in Frankreich, die bei der Lage der Dinge dort von der grössten Wichtigkeit ist. Die Königin und ihr Anhang treten für Somerset, die Partei des Herzogs York für diesen ein. Der König selber ist unentschieden:

„Für mein Teil, edle Lords, ich weig'r es keinem;
Sei's Somerset, sei's York, mir gilt es gleich."
(2. T. I, 3, 104 f.)

Das hält die Königin jedoch nicht ab, als Hauptgrund, weshalb Somerset geschickt werden solle, gleich darauf anzuführen, dass der König es so haben wolle.

Diese Abhängigkeit Heinrichs von seiner Umgebung geht sogar so weit, dass, wenn Iren, ein armer Squire aus Kent, das Haupt des Rebellen Cade bringt, der Herzog Buckingham, der gerade zugegen ist, es für angebracht hält, dem König die passendste Art der Belohnung zu empfehlen:

„Wenn's Euch beliebt, mein Fürst, es wär nicht Unrecht,
Für seinen Dienst zum Ritter ihn zu schlagen." (2. T. V, 1, 76 f.)

1) „Nach der Meinung des Bischofs Wazo von Lüttich bestand der Zweck des Staates sogar lediglich in der Bestrafung der Verbrechen . . . Ganz derselben Meinung wie Wazo war ferner auch Johannes von Salisbury. Ihm erschien der Staat in der Gestalt des Henkers versinnbildlicht". v. Eicken, a. a. O. S. 371 f.

aber ein schwacher, irrender Mensch wie Heinrich sie genau erkennen[1]). Es bedarf auch hier wieder einer Nötigung von aussen, damit er etwas tue. Er verbannt Suffolk, der in der Tat der Hauptschuldige ist, aber er tut es erst, als Warwick und ein lärmender Volkshaufen es verlangen und ohne dass er feststellt, welcher Art Suffolks Schuld ist und ob noch Jemand sonst in diesen Mord verwickelt ist.

Man sieht, im England Heinrichs, wo keine Sicherheit der Person besteht und die Verbrecher nur durch die Selbsthilfe der Untertanen zur Strafe gezogen werden, treibt man unaufhaltsam der Anarchie zu, und kühne und tatkräftige Naturen wie der Herzog York können hoffen, hier ihre ehrgeizigen Pläne zu verwirklichen. Zunächst sucht dieser die vorhandene Verwirrung noch dadurch zu vermehren, dass er Hans Cade anstiftet, sich zum König von England ausrufen zu lassen und an die Spitze einer grossen Empörung zu treten, die es dem König um so schwerer fallen muss niederzuwerfen, als ein Heer unter Yorks eigenem Befehl zur Dämpfung eines Aufstandes in Irland aus England weggeschickt wurde. Bald scheint York die Macht des Königs so geschwächt, dass er mit jenem Heere gegen ihn heranzuziehen wagt, vorgeblich, um eine missliebige Person aus dessen Nähe zu entfernen, in Wahrheit, um seine Ansprüche auf den Thron geltend zu machen. Heinrich versucht es bei beiden Gegnern zunächst mit friedlichen Mitteln, da er nicht will, dass so viele fromme Seelen durch das Schwert umkommen[2]), aber das Blutvergiessen lässt sich nicht mehr abwenden.

In der Schilderung des furchtbaren Bürgerkriegs, der jetzt beginnt und England jahrzehntelang zerrüttet, wird zweierlei von dem Dichter immer und immer wieder eingeschärft: einmal, dass es vor allem die Schwäche des Königs ist, der es nicht verstand, sich Achtung und Gehorsam zu verschaffen und den Ehrgeiz der Königin, Suffolks und Yorks niederzuhalten, nicht aber ein anfechtbarer Rechtsanspruch an die Krone, wodurch diese Wirren in England hervorgerufen wurden, und dann, dass ein Bürgerkrieg ein ungeheures Unglück für ein Land ist, nicht nur wegen der Vernichtung von so viel Leben und Wohlstand, sondern vor allem wegen der schrecklichen sittlichen Verwilderung, die er im Gefolge hat[3]).

---

1) „Doch wie er starb, Gott weiss es, Heinrich nicht".

. . . .

„Wenn falsch mein Argwohn ist, verzeih mir, Gott!
Denn das Gericht gebühret einzig dir." (2. T. III, 2 131 ff.)

2) 2. T. IV. 4, 9 ff.

3) Auf die Gefahr einer feindlichen Invasion, die in den Wirren unter König

Alle Personen in *Heinrich VI.* sind von Bewunderung für den Vater des jetzigen Königs, für Heinrich V. erfüllt, der die Franzosen zu Paaren trieb und im Innern alle widerstrebenden Elemente mit starker Faust bändigte, und auch die Anhänger und Söhne Yorks stimmen in sein Lob ein[1]), obwohl er Yorks Vater als Verräter hinrichten liess — Niemand aber hat etwas an seinem Rechtsanspruch auszusetzen, der doch eher schlechter war, als der durch die längere Dauer des Besitzes gestützte seines Sohnes. Und ebenso einmütig sind alle in der Verurteilung der Lässigkeit des Königs, mag sie auch immerhin mit Frömmigkeit gepaart sein, und geben ihm allein das Unheil schuld, das unter ihm über England hereingebrochen ist.

Wie schon gesagt, hebt Shakespeare in der Darstellung der inneren Wirren unter Heinrich besonders ihre schlimmen Folgen auf sittlichem Gebiete hervor. Diese zeigen sich schon während des Aufstandes von Hans Cade in den Ausschreitungen einer irregeleiteten Menge, vor allem aber treten sie zutage in dem Kriege zwischen Lancaster und York, der alle Bande der Treue und Pflicht löst und die wildesten Triebe der Menschenbrust entfesselt. Anfangs finden nur einige den Weg von Heinrich zu York, später, als bald dieser, bald jener siegreich ist, wechselt man aus dem leichtesten Anlass seine Partei, etwa weil man eine Kränkung erfahren oder weil sich einem die Aussicht auf einen materiellen Vorteil eröffnet. Warwick geht von Heinrich über zu York und fällt von diesem wieder ab zum König, Clarence, der zweite Sohn Yorks, verlässt seinen Bruder Eduard und später die Partei Heinrichs — der tiefere sittliche Inhalt, der die Beziehungen eines Lehnsmanns zu seinem Fürsten erfüllen sollte, ist hier völlig verloren gegangen. Da ist es nur natürlich, dass einfache Leute aus dem Volke, die erst Heinrich und dann Eduard den Treuschwur leisteten, ihren ehemaligen König dem jetzigen gegen die in Aussicht gestellte hohe Belohnung ausliefern, wie sie es auch mit Eduard getan hätten, wäre Heinrich der Mächtigere gewesen[2]).

Johann in Shakespeares gleichnamigen Stück eine so wichtige Rolle spielt, wird nur einmal (2. T. III, 8, 43 ff.) hingedeutet.

Im Übrigen ist der Bürgerkrieg ein stehendes Thema in der englischen Dichtung zur Zeit der Elisabeth. Die Lage Englands in den ersten Jahren ihrer Regierung und die Unsicherheit der Erbfolge im Falle ihres Ablebens gegen Ende ihres Lebens veranlasste Epiker und Dramatiker, ihre Leser und Hörer unablässig auf die Schrecken eines Bürgerkrieges hinzuweisen.

1) z. B. König Eduard 3. T. II, 2, 150 ff.

2) Siehe die beiden Waldhüter im 3. T. III, 1.

Heftiger als sonst im Kriege entbrennt hier der Hass gegen den Feind, und abscheuliche Frevel, die aller Menschlichkeit Hohn sprechen, werden auf beiden Seiten verübt. An der Leiche seines von York erschlagenen hochbetagten Vaters gelobt Clifford, wie York die Greise nicht schone, so werde er künftig auch kein Erbarmen für die Frauen und Kinder vom Hause York kennen. Als er bald darauf Yorks Söhnchen Rutland trifft, handelt er nach seinem Schwur und stösst mitleidslos den um sein Leben flehenden Knaben nieder. Auch York selber bringen die Wechselfälle des Krieges in die Macht der königlichen Partei. Seine Feinde begnügen sich nun nicht mit seinem Tode — Margaretha will sich noch an dem Schauspiel seiner ohnmächtigen Wut laben. Sie lässt ihn auf einen Hügel stellen und ihm eine Papierkrone aufsetzen und höhnt ihn dann mit bitteren Worten. Darauf reicht sie ihm ein Tuch, das sie in das Blut Rutlands getaucht, und heisst ihn damit seine Tränen trocknen. Aber dieser Frevel bleibt nicht ungerochen. Alle Qualen, die Margaretha in ihrem masslosen Hass jetzt York zufügt, muss sie später selber leiden, als Yorks Söhne vor ihren Augen ihren Sohn Eduard erstechen und ihr Jammern um Gnade für ihn wirkungslos verhallt.

Aber der unselige Bürgerkrieg erstreckt seine verwirrende und zerrüttende Macht auch auf Gebiete, die scheinbar nichts mit ihm zu tun haben. Wo die Beziehungen der Menschen zu einander sich so mannigfaltig verschlingen, wie es innerhalb eines Volksganzen der Fall ist, kann es nicht ausbleiben, dass in einem Bürgerkriege sich nahe Befreundete oder Verwandte als Feinde gegenüberstehen und sich vielleicht gar in der Schlacht treffen. Shakespeare führt uns vor, wie ein Sohn seinen Vater, ein Vater seinen Sohn erschlägt, der unerkannt auf der Gegenseite ficht, und zeigt uns den Schmerz des Überlebenden, der seiner Mutter als Mörder seines Vaters, seiner Gattin als Mörder seines und ihres Sohnes entgegentreten soll[1]).

1) In Lessings *Kollektaneen* (Hempelsche Ausgabe XI, 2, 724ff.) findet sich unter den tragischen Süjets ein Vorfall verzeichnet, der möglicherweise unserem Dichter die Anregung zu dem erwähnten Auftritt gab. Jener Vorfall wird von Livius, von Velleius Paterculus und von Augustin berichtet, der ihn folgendermassen erzählt: *„Miles quidam, cum occiso spolia detraheret, fratrem nudato corpore agnovit ac detestatus bella civilia semet ipsum ibi perimens fraterno corpori adjunxit". (De Civitate Dei,* Lib. II. cap. 25.) Shakespeare hätte dann an Stelle der Brüder Vater und Sohn gesetzt, wodurch der Mord eher noch grässlicher wurde, und er überdies die Möglichkeit zu zwei Szenen erhielt, indem er das eine mal den Sohn, das andere mal den Vater zum Mörder werden liess. — Die Klagen über den unseligen Bürgerkrieg legt Shakespeare vor allem dem Vater in den Mund.

Überhaupt ist diese ganze Szene, die die beiden verhängnisvollen Begegnungen von Vater und Sohn bringt, für die Kenntnis von Shakespeares Ansichten äusserst wichtig. Zuerst sehen wir König Heinrich, wie er, auf einem Hügel sitzend, hinabschaut auf die zu seinen Füssen hin und her wogende Schlacht und nur wünscht, er wäre tot, wenn dies Gottes Wille wäre. Ein glückliches Leben dünkt ihm das Dasein eines Schäfers, der auf einer Anhöhe sitzend sich eine Sonnenuhr kunstvoll ausschnitzt und daran den Lauf der Zeit verfolgt, der seine Stunden einteilt zwischen Wartung derHerde, zwischen Schlaf, Andacht und Ergötzung, und der nicht weiter zu denken hat als wann seine Schafe lammen werden und wann er die Wolle scheeren soll.

„Ach, welch ein Leben wär's, wie süss, wie lieblich!
Gibt nicht der Hagdorn einen süssern Schatten
Dem Schäfer, der die fromme Herde schaut,
Als wie ein reichgestickter Baldachin
Dem König, der Verrat der Bürger fürchtet?
O ja, das tut er, tausendmal so süss!
Und endlich: eines Schäfers mag'rer Quark,
Sein dünner Trank aus seiner Lederflasche,
Im kühlen Schatten sein gewohnter Schlaf,
Was alles süss und sorglos er geniesst,
Geht über eines Fürsten leckern Schmaus,
Sein funkelndes Getränk im Goldpokal,
Den Leib gelagert auf ein kunstreich Bett,
Wenn Sorge lauert, Argwohn und Verrat.“ (3. T. II, 5, 21 ff.)

Da erscheint der Sohn, der seinen Vater erschlagen und bald darauf der Vater, der seinen Sohn getötet, und erheben ihre Klagen. Heinrich stimmt in ihr Jammern mit ein und nennt sich zehnmal unglücklicher als jene. Dem einen wird die Mutter, dem andern die Gattin den Tod des Sohnes oder Vaters vorwerfen, ihn aber wird England wegen all des Elends verurteilen und sich nicht beruhigen wollen.

Während fliehende Anhänger den König mit fortnehmen, betritt tötlich verwundet Clifford die Bühne, der die kräftigste Stütze der königlichen Macht war und nun ihren nahen Sturz voraussieht. Durch den

Die Umwandlung dieses dichterischen Motivs könnte durch Halles Chronik veranlasst sein, die von der Schlacht von Towton berichtet: „Dieser Kampf war gewissermassen unnatürlich, denn in ihm focht der Sohn gegen den Vater, der Bruder gegen den Bruder, der Neffe gegen den Oheim und der Pächter gegen seinen Gutsherrn“.

Mund eines seiner treuesten Anhänger spricht Shakespeare sein Urteil über Heinrich aus:

„O Phöbus! hättst du nicht dem Phaeton
Erlaubt, zu zügeln deine feurigen Rosse,
Dein Wagen setzte nie die Erd' in Brand!
Und Heinrich, hättest du geherrscht als König,
Und wie dein Vater und sein Vater tat,
Dem Hause York um keinen Fuss breit weichend,
Sie hätten nicht geheckt gleich Sommerfliegen.
Ich und zehntausend in dem armen Reich
Versetzten nicht in Trauer unsre Witwen,
Und friedlich sässest du auf deinem Thron.
Denn was nährt Unkraut als gelinde Luft?
Und was macht Räuber kühn als zu viel Milde?"
(3. T. II, 6, 11 ff.)

Auch in seinem zweiten mittelalterlichen Historiencyklus (*Richard II, Heinrich IV*, und *Heinrich V.*) führt uns Shakespeare einen Herrscher vor, der wegen seiner religiösen Anschauungen nicht die richtige Stellung zu seinem Amt als König einnimmt. Richard II. ähnelt den von der mittelalterlichen Dichtung gefeierten Herrschern, die wir früher besprachen, darin, dass er mit seiner sittlichen Existenz im Jenseits wurzelt und darum keine irdischen Pflichten, namentlich keine Pflichten gegen sein Volk und sein Land, kennt. Das hat aber nicht den Grund, dass sein Sinnen und Trachten, wie das jener heiligen Männer, ganz auf überirdische Dinge gerichtet wäre, sondern vielmehr den, dass er sich als den „Gesalbten des Herrn", als den „Vertreter Gottes" fühlt und nun wähnt, „dass er über die der Freiheit des Menschen gesetzten Schranken, insbesondere eben über die sittlichen, über die Dienstbarkeit der Pflicht, ein für alle Male hinausgehoben sei. Dadurch wird in seinem Innern die Wurzel aller sittlichen Entwickelung des Menschen zerstört und schon das Erwachen, geschweige denn der volle Durchbruch des Verantwortlichkeitsbewusstseins in ihm zur Unmöglichkeit gemacht[1])." Richard

1) E. W. Sievers, *Shakespeares zweiter mittelalterlicher Dramen-Cyklus.* Mit einer Einleitung von W. Wetz. Berlin 1896. S. 33.

Ich halte mich verpflichtet, abermals nachdrücklich auf diesen gedankenreichen und gründlichen Shakespeareforscher hinzuweisen, dessen frühere Hauptarbeit über Shakespeare (*W. Shakespeare.* 1. Bd. Gotha 1866) ich mich rühmen darf, aus einer unverdienten Vergessenheit gezogen zu haben. Sievers verfällt wohl in den Fehler, dass er bisweilen etwas aus Shakespeare herauslesen will, was andere nicht darin entdecken können und was vielleicht überhaupt nicht darin enthalten ist. Dafür aber hat er auch das Verdienst, dass er manches zuerst und in solcher Klarheit gesehen hat, dass die späteren Shakespeareinterpreten zu dem von ihm Erkannten nichts hinzutun konnten, wo sie nicht, wie öfters, mit ihm verglichen, einen Rück-

fasst sein Königtum als eine blosse Würde, die ihm von Gott verliehen wurde und mit der er zugleich das Recht erhielt, auf Erden zu schalten und zu walten, wie ihm beliebt. Er tritt jedes Gesetz mit Füssen, er achtet nicht das Ansehen seines Landes, das er verpachtet, nicht das Leben und das Eigentum seiner Untertanen, die nie vor einem seiner Willkürakte sicher sind. Dabei hat er nie das Bewusstsein, dass er etwas Unstatthaftes tue, und als schliesslich seine Untertanen, durch den Selbsterhaltungstrieb gezwungen, sich gegen ihn empören, kommt ihm nie ein Gedanke, dass er sich als König verfehlt haben könne. Vielmehr ist er fester als je von der Göttlichkeit seiner Stellung überzeugt, in der Gott, der Schützer des Rechts, seinen Richard mit seinen Engelschaaren gegen alle Feinde schützen werde[1]). Für Richard ist seine Sache gleichbedeutend

---

schritt, bedeuten. Jener Mangel zeigt sich besonders stark in der von mir herausgegebenen Nachlasschrift; die Vorzüge der Sieversschen Arbeiten fehlen jedoch keineswegs in ihr. Der Abschnitt über die Darstellung des Königtums in *Richard II.* (S. 9—43) ist das Bedeutendste, was ich über dies Stück kenne, und gehört mit den Ausführungen über *Hamlet* und über die *Methode von Shakespeares künstlerischem Schaffen* in dem Hauptwerk überhaupt zu dem Besten, was über den Dichter in Deutschland geschrieben wurde.

Vor etwas über zwölf Jahren erlebten wir in Deutschland das lächerliche Schauspiel eines Prioritätsstreites wegen einer Hamlettheorie. Soweit der Kern dieser Theorie wertvoll war, war er schon neben anderem Beachtenswerten bei Sievers und bei Flathe, einem andern ebenfalls mit Unrecht geringgeschätzten Shakespeareforscher, zu finden. Der Grundgedanke von Karl Werders *Vorlesungen über Hamlet*, die einst so grosses Aufsehen erregten, war verschiedentlich von J. L. Klein vorgetragen worden, wie Werder selber anerkannte; der seiner Vorlesungen über *Macbeth* findet sich bei Flathe, was Werder nicht hervorhebt, obwohl er Flathe kannte und in seinen Hamletvorlesungen mit Hohn überschüttete.

So erwirbt man in Deutschland den Ruhm der Originalität in der Deutung Shakespeares!

1) „Nicht alle Flut der sturmeswilden See
Spült fort den Balsam vom gesalbten König;
Der Odem irdscher Männer kann des Herrn
Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen:
Für jeden Mann, den Bolingbroke gepresst,
Den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
Hat Gott für seinen Richard einen Engel
In Himmelssold: mit Engeln im Gefecht
Besteht kein Mensch; der Himmel schützt das Recht."
[God for his Richard hath in heavenly pay
A glorious angel: then, if angels fight,
Weak men must fall, for heaven still guards the right.]
(*Richard II.* III, 2, 54 ff.)

mit Gottes Sache, und eher, glaubt er, werden sich die Steine Englands zu bewehrten Kriegern wandeln, als dass dessen echter König unter den Waffen der schnöden Rebellion dahinsinken werde[1]. Dieses Bewusstsein einer über die Menschheit erhabenen Stellung äussert sich auch in dem Urteil, das er über seine abtrünnigen Untertanen fällt: für ihre Tat findet er ein Gegenstück bloss in der des Judas, der seinen Herrn verriet. „Drei Judasse, jeder dreimal schlimmer als Judas!" ruft er über seine Günstlinge aus, als er irriger Weise glaubt, sie seien zu Bolingbroke übergegangen.

Von allen Königen, die Shakespeare geschildert hat, stehen als Herrscher am höchsten Heinrich IV. und Heinrich V. Für sie ist ihre Stellung im Gegensatz zu Richard II. ein schweres, verantwortungsreiches Amt. Sie fühlen den vollen Druck der Pflichten, die es mit sich bringt, und sprechen es in ernster Stunde aus, dass der König nur Titel und leeren Pomp vor seinen Untertanen voraus habe, im übrigen aber eine Last der Sorgen trage, wie sie keinen Untertanen drücke[2]. Bolingbroke, der als Heinrich IV. den Thron besteigt, ist von dem Dichter in einen Gegensatz zu seinen übrigen Usurpatoren gesetzt. Wie er ja nicht allein aus Ehrgeiz, sondern auch durch die Not des Staates getrieben nach der Krone griff, so handelt er auch, nachdem er König geworden, anders als jene. Er ist nicht frei von dem Unrechtmässigkeitsbewusstsein, das jene foltert und die Quelle ihres Schreckensregimentes wird, aber es hat bei ihm bloss innere Wirkungen, indem es an seinem Gemüte zehrt und sein Verhältnis zu seinem Sohn, dem Prinzen Heinrich, vergiftet[3], es veranlasst hin jedoch zu keiner Handlung, die nicht mit dem Staatsinteresse vereinbar oder sogar durch dasselbe geboten wäre. Durch dieses ist z. B. geboten die, rein menschlich betrachtet, verletzend wirkende Brüskierung der Percys, denen er seine Grösse verdankt, die aber jetzt mit Ansprüchen hervortreten, die er als König zurückweisen muss, weil sie sich mit seiner Würde und einer durch keine fremde Rücksicht beengten Ausübung seiner Herrschermacht nicht vertragen.

Heinrich lässt sich in der Erfüllung seiner Pflichten dadurch nicht beirren, dass diese oft schwer und schmerzlich sind: er sieht darin Notwendigkeiten, die man als solche bestehen müsse. In der Sorge um sein Reich verbringt er schlaflose Nächte und reibt seine Kräfte vor der Zeit

1) Vgl. die Anrede an England ebenda V. 12 ff.

2) *Heinrich IV.* 2. T. III, 1. *Heinrich V.* IV, 1, 247 ff.

3) Vgl. in meinem *Shakespeare* I. S. 400 ff.

auf. Dafür aber hat er die Genugtuung, dass er bei seinem Abscheiden Frieden, Ordnung und Gesetzlichkeit in seinem Lande wiederhergestellt sieht und sein Szepter einem würdigen Nachfolger übergeben kann.

Bezeichnend ist nun ein Zug in der Darstellung Shakespeares. Wiederholt spricht Heinrich von seiner Absicht, zur Sühne seiner Schuld gegen Richard eine Fahrt ins heilige Land zu tun, wo ihm nach einer Prophezeiung beschieden sein soll, in Jerusalem zu sterben. Zwar ist die erste Beteuerung dieser Absicht unmittelbar vor dem Bruch mit den Percys, den er schon voraussieht, nicht ganz aufrichtig, und später spielt ein politischer Nebenzweck mit herein[1]). Darum darf man jedoch nicht an dem Ernst seines Vorsatzes zweifeln, nach Wiederherstellung der Ordnung in England jenen Kreuzzug auszuführen, der ihm einen so würdigen Abschluss seines Lebens und die Vergebung seiner Sünden bringen soll. Allein als die Hindernisse wegfallen, die sich seinem Plan bisher entgegengestellt hatten, ist auch die Widerstandskraft seines Körpers erschöpft und er stirbt, ehe er seine Pilgerfahrt antreten kann. Vor seinem Tode hört er noch, dass das Zimmer in seinem Palast, in dem ihn als Vorbote seines nahen Endes eine Schwächenanwandlung befiel, den Namen Jerusalem führt. „Gelobt sei Gott!" ruft er da aus, als er diesen Namen vernimmt. Er gilt ihm als ein Beweis dafür, dass ihm Gott hierdurch die Vergebung seiner schweren Schuld ankündigen will[2]). Es liegt über dieser Szene eine ausserordentliche Weihe, und Shakespeare will uns offenbar zu verstehen geben, dass das Bewusstsein seiner völligen Versöhnung mit Gott den König nicht täuscht. Diese Versöhnung erlangte er aber nicht durch fromme Busswerke, sondern ausschliesslich durch die Hingebung an die schweren Pflichten seines hohen Amtes: ihre Erfüllung gilt sonach Shakespeare als ein Mittel der inneren Heiligung, statt wie bei den mittelalterlichen Dichtern als ein Hindernis derselben. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass sich selbst in seine frömmsten Gedanken, wie die einer Wallfahrt, weltliche Erwägungen hineinstehlen, was ihnen nach der strengen mittelalterlichen Auffassung allen Wert nehmen müsste.

---

1) In der Sterbeszene spricht der König zu dem Prinzen Heinrich von den Gefahren, die ihm von Seiten der Grossen drohten, deren Macht die Furcht vor einer Wiederabsetzung erwecken konnte,

„was zu vermeiden,
Ich sie verdarb und nun des Sinnes war,
Zum heilgen Lande viele fortzuführen,
Dass Ruh' und Stilleliegen nicht zu nah'
Mein Reich sie prüfen liess". *Heinrich IV.* 2. T. IV. 5, 209 ff.

2) Vgl. Sievers a. a. O. S. 107. 110.

An Frömmigkeit steht Heinrich V., der Sieger von Azincourt, seinem Sohne Heinrich VI., unter dem die französischen Eroberungen wieder verloren gingen, nicht nach; aber seine Frömmigkeit ist ganz anderer Art. Statt dass sie ihn für die Erfüllung seiner weltlichen Pflichten unfähig machte, gibt sie ihm erst dazu die rechte Kraft und Freudigkeit. Der Dichter führt beide Könige in ganz ähnlichen Situationen vor, in denen sie sich aber durchaus verschieden verhalten, und dieser Unterschied geht darauf zurück, dass Heinrich VI. auch da, wo er als König handelt, sich immer nur als Privatmann fühlt, dem z. B. von seiten seiner Untertanen höchstens dem Grade nach weniger berechtigte Interessen entgegenstehen, während Heinrich V. in seinem Wirken als König von dem Bewusstsein erfüllt ist, dass er in sich den Staat verkörpert, dessen Interessen, gegen andere weltlicher Art, etwa die der Untertanen gehalten, absolute Geltung haben und ihm die Pflicht auferlegen, mit aller Kraft und Entschiedenheit für sie einzutreten. Er kennt daher keine Unsicherheit, wenn er heimische Verräter züchtigen oder die Sache Englands nach aussen verfechten soll; getrost unternimmt er einen Krieg gegen Frankreich, sobald eigene ernste Prüfung und das Urteil seiner Berater ihm das gute Recht Englands gezeigt haben. So schonend er gegen friedliche Bürger in Feindesland verfährt, so unerbittlich ist er im Kampf, sobald einmal die Entscheidung der Waffen angerufen wurde[1]). Jeder Nerv in ihm ist auf Niederwerfung der Gegner gespannt — eine Betrachtung, wie sie Heinrich VI. in der Schlacht von Towton anstellt, wäre bei seinem Vater schon deshalb undenkbar, weil er sich als der Vorkämpfer Englands in einer guten Sache fühlt[2]). Aus seiner Frömmigkeit fliesst die ruhige Entschlossenheit, mit der er bei Azincourt mit einem kleinen Häuflein halbverhungerter Engländer den Kampf gegen eine gewaltige französische Übermacht aufnimmt, und die Bescheidenheit und Demut, mit der er nach erlangtem Sieg die Ehre Gott allein gibt.

Bedenkt man, wie Shakespeare mit patriotischem Stolz die kurze und ruhmreiche Regierung des tapferen fünften Heinrich schildert und wie er voll Schmerz und Missbilligung auf die unheilvolle Zeit hinblickt, da der schwache Heinrich VI. das Szepter führte, so kann man nicht im

1) Man vergleiche die Worte, die Heinrich vor Harfleur an seine Truppen und an den Komandanten der feindlichen Stadt richtet (II, 1 und III, 3).

2) Damit streitet es keineswegs, dass er sich vor der Schlacht von Azincourt durch den Gedanken an die Schuld seines Vaters bedrückt fühlt und Gott anfleht, ihrer heute nicht zu gedenken.

Zweifel darüber sein, welcher Art Frömmigkeit die Sympathien Shakespeares gehören, der im Wirken für die Welt sich betätigenden oder der weltflüchtigen. Auch wer solche Verallgemeinerungen wie Religiosität des Mittelalters nicht liebt, weil sie der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nicht gerecht werden, wird doch den gegensätzlichen Charakter der Geistesströmungen, auf die die früher erwähnten mittelalterlichen Dichtungen und Shakespeares Königsdramen zurückweisen, nicht in Abrede stellen. Die Zeitanschauungen, aus denen heraus *Barlaam und Josaphat* und das Mirakel von Wilhelm von Auvergne geschaffen wurden, schlossen einen Heinrich VI. und einen Heinrich IV., so wie Shakespeare sie darstellte, aus, und ebenso machten die Anschauungen über Frömmigkeit und über die Pflichten eines Herrschers gegen den Staat, wie sie Shakespeares Dramen über die drei Heinriche zugrunde liegen, das Dichten von Werken wie *Barlaam und Josaphat* und *Der heilige Wilhelm in der Wüste* unmöglich.

Auf den gleichen Gegensatz in der Auffassung weltlicher Dinge geht auch der Unterschied in der Behandlung der Liebe bei Shakespeare und bei den mittelalterlichen Dichtern zurück. Dieselbe Anschauung, die im Mittelalter den ehelosen Stand über das Leben in der Ehe stellen liess, bewirkte es auch, dass man eine Liebe zwischen Mann und Weib, der kein materielles Moment beigemischt war, höher schätzte als eine solche, die auf die Vereinigung beider und die Ehe abzielte. Als gegen Ende des elften Jahrhunderts die Schlösser der Fürsten und Edlen im Süden Frankreichs zu Sitzen einer höheren Kultur und verfeinerten Geselligkeit wurden und der Einfluss der Frauen im Leben stärker hervortrat, bildete sich hier eine besondere Art Liebe mit rein geistigem Charakter aus. Anscheinend haben hierzu mehrere Faktoren zusammengewirkt: das hohe Ansehen, in welchem das enthaltsame Leben nach der christlichen Auffassung stand, der Kultus der Jungfrau Maria, der gerade damals einen lebhaften Aufschwung nahm und die Verehrung der Frauen überhaupt mächtig förderte, und nicht zuletzt auch die Beschaffenheit der Feudalehe, die fast immer aus den niedrigsten politischen Rücksichten geschlossen war und ein höheres Sehnen der Menschenbrust nicht befriedigte. Vermöge der Fähigkeit der Frauen, Lehen und alle Arten damit verbundener Rechte zu besitzen, wurden die Heiraten für die Lehnsherrn die gewöhnlichsten und sichersten Mittel, ihre Gebiete und ihr Ansehen zu vergrössern. Bei dem Baron, der sich um ein Mädchen bewarb, wie bei dem Vater, der eine Tochter weggab, waren im Allgemeinen nur Gründe politischer Nützlichkeit bestimmend. „Für ge-

wöhnlich war daher die Heirat in der Feudalklasse nur ein Friedens-, Freundschafts- oder Bundesvertrag zwischen zwei adligen Herren, deren einer die Tochter des anderen zur Frau nahm."[1])

Dem gegenüber sollte diese neue Art Liebe Beziehungen zwischen Männern und Frauen schaffen, die die Forderungen der höchsten Sittlichkeit und zugleich alle berechtigten Wünsche des Menschenherzens erfüllten. Diese Liebe, nahm man an, gewährte unendlich höhere und edlere Entzückungen als die sogenannte „niedrige" Minne, ja sie galt als die letzte Ursache jeder Tugend, jedes sittlichen Verdienstes und jedes Ruhmes. Ohne die Liebe, erklärte man, konnte Niemand wahren Wert erlangen: Tapferkeit, höfisches Wesen, ja alles, was den Mann oder die Frau zierte, ging auf sie zurück. Da sie von jeder sinnlichen Beimischung frei war, waren Jugend und Schönheit bei der Wahl der Dame, der der Mann dienen wollte, von geringerer Bedeutung als seelische Vorzüge, der Ruf der Tugend, Anmut und Liebenswürdigkeit.

An dieser ganzen Erscheinung darf als am meisten charakteristisch hervorgehoben werden die eigentümliche Stellung, die sie der Frau dem ihr huldigenden Manne gegenüber anweist. Die Frau wird jetzt mit aller Entschiedenheit als sittliche Persönlichkeit anerkannt, die nach eigenem Ermessen ihre Gunst verschenken kann und in ihrer Freiheit auch nicht einmal durch die Nötigung der Pflicht, wie sie in der Ehe besteht, behindert wird. Dem Manne, der sich um ihre Liebe bewirbt, stehen also nur zur Seite seine persönlichen Eigenschaften und die Bemühungen, die er aufwendet, um seiner Herrin zu gefallen. Schon hierdurch wurde die Stellung der Frau, namentlich im Vergleich mit den damaligen Zuständen, ausserordentlich gehoben; aber noch ein anderer Umstand wirkte in dieser Richtung. Während sonst der Mann der aktive Teil ist, der die äusseren und inneren Hindernisse, die sich einer Verbindung mit dem geliebten Wesen in den Weg stellen, zu überwinden, also doch immer seinen Willen durchzusetzen sucht, wird er jetzt, wo diese Verbindung nicht mehr in Betracht kommt, nahezu zur Passivität verurteilt. Andererseits gewinnt die Frau, die nur als Seele verehrt wird, während ihre Person als Objekt der Bemühungen des Mannes ganz ausscheidet, entsprechend an Bedeutung und erlangt eine absolute Superiorität über den Mann; und diese Superiorität der Frau wird noch dadurch gesteigert, dass sie in der Regel

1) **Fauriel**, *Histoire de la poésie provençale.* 1846. I, 497 ff. Auch für das Folgende ist **Fauriel** zu vergleichen.

an Jahren und gesellschaftlichem Rang über ihrem Anbeter steht[1]). Die Folge ist, dass jetzt ihr Wille unumschränkt gilt und der Mann ihr zuliebe den seinen völlig aufgibt. Sie ist die erhabene Gebieterin, die die Erfüllung jedes Wunsches, ja jeder törichten Laune von ihm fordern darf; er der unterwürfige Diener, für den es Pflicht und Ehre ist, ihr in allen Stücken zu Willen zu sein. Was sie wünscht, ist in seinen Augen Gesetz und bloss dadurch, dass sie es wünscht, gut, gerecht und sittlich. Seine Rolle ist demütige Unterordnung und bescheidene Entsagung. Er schätzt sich glücklich, sie verehren und ihr dienen zu dürfen, und erwartet nie, dass er mit den mühereichsten und aufopferndsten Diensten je einen Anspruch auf eine Gunstbezeugung von ihr erlangen wird. Was sie ihm gewährt, ist freiwilliges Geschenk, Huld und Gnade.

Zwei Gründe wurden schon angeführt, weshalb diese Liebe innerhalb der Ehe nicht bestehen kann, ihr rein geistiger Charakter und die Forderung, dass jeder Zwang zwischen den Liebenden fehlen, diese vielmehr ganz aus freien Stücken handeln sollten. Einen weiteren Grund liefert die hier festgehaltene Stellung der Frau, die durch das Aufstellen edler Ziele, durch das Gewähren oder Versagen ihrer Gunst[2]) den Ritter zum Entfalten hoher Tugend anfeuern sollte; in der Ehe, nahm man an, kann die Frau diesen Einfluss nicht mehr ausüben, der Sporn für den Ritter, durch sein Verhalten sich des Beifalls der Frau würdig zu machen, fällt weg und damit gerade diejenige Wirkung der Liebe, auf die die Zeit so grossen Wert legt[3]). Folgerichtig erklärt man daher auch, dass eine wahre Liebe, die zwischen Ritter und Dame bestanden habe, dadurch

1) Es war nach der geltenden Meinung den Frauen untersagt, zu Verehrern adlige Herren von höherem Rang als sie selber anzunehmen, während sie, ohne sich etwas zu vergeben, die Huldigung von Männern annehmen konnten, deren Rang niedriger, ja viel niedriger als der ihrige war. In diesem Falle erwartete man, dass die Dame wegen ihrer höheren Stellung um so mehr auf Achtung zählen dürfe; in jenem aber schien die Furcht begründet, dass sie ihre sittliche Würde weniger gut wahren könne, wenn ihr der Rang des Ritters doch mehr oder weniger Rücksicht auferlegte. Fauriel a. a. O. I, 513 ff.

2) *„Non ergo debet statim mulier petentis annuere voluntati“* etc. (Andreae Capellani *De amore* libri tres. Rec. E. Trojel. Hauniae 1892. p. 179 f.)

3) In der damaligen Liebeskasuistik wird ausserdem noch die Eifersucht *(zelotypia)* angeführt, die zwischen den wahrhaft Liebenden bestehen solle, zwischen Ehegatten aber unmöglich sei. (Vgl. den Brief der Gräfin von Champagne beim Andreas Capellanus, wo sie sich zum Schluss auf den Satz: *„Qui non zelat, amare non potest“* beruft; a. a. O. p. 154). Diese Tiftelei ist jedoch, wie es scheint, erst bei den Nordfranzosen aufgekommen; siehe Anna Lüderitz, *Die Liebestheorie der Provenzalen bei den Minnesängern der Stauferzeit.* Berlin 1904. S. 20 u. Anm. 49.

aufhöre, dass beide zusammen eine Ehe eingingen. Auf der anderen Seite aber gilt die Liebe als Voraussetzung alles Guten, sodass also derjenige, der sich wahrhaft vervollkommnen will, ihrer nicht entbehren kann[1]: die Liebe ausserhalb der Ehe wird also hier geradezu zum System und beinahe zur Pflicht erhoben.

Durch das völlige Absehen von der Natur kommt in dies Liebesgefühl und das Verhältnis von Ritter und Dame zu einander etwas Künstliches hinein, und es bedarf geradezu der Regeln und Vorschriften für etwas, was in seiner eigenen Natur nicht Gesetz und Regel findet. Nicht wie sonst bei Liebenden kann hier das Gefühl unmittelbar walten — vielmehr soll jetzt ihr Verhalten zu einander, was sie tun, sagen und empfinden, genau einem konventionellen Muster entsprechen, und wo dies einmal im Stich lässt, zieht man Beispiele aus der Vergangenheit heran oder ruft die Entscheidung kundiger Männer und Frauen an. Schliesslich bemächtigt sich „die logische Richtung und Verallgemeinerungslust des Mittelalters[2])" noch der Sache und arbeitet eine Liebesphilosophie mit systematischer Vollständigkeit aus, die ihrerseits wieder auf das Leben zurückwirkt. Das „sich auf Liebe verstehen" (*saber d'amor* oder *de drudaria*) erlangt daher grosse Bedeutung und einzelne Troubadours werden ausdrücklich als „liebeskundig" erwähnt[3]).

Man durfte erwarten, dass eine derartige Liebe, die sich auf die Achtung der Frauen begründete und deren Geltung so sehr erhöhte, den Beifall der Frauen und die Billigung gerade der höhergesinnten und feiner empfindenden Männer erhielt. Und in der Tat spielt sie auch alsbald im Leben und in der Dichtung eine wichtige Rolle, und die Spuren ihrer Wirksamkeit sind in beiden noch Jahrhunderte lang sichtbar. Sie wird in den Liedern der provenzalischen Troubadours verherrlicht und sollte auch in dem Verhältnis der provenzalischen Damen zu ihren Rittern, die ja meist auch Sänger waren, wenigstens nach der Absicht jener, zum Ausdruck kommen. Dass sich die Wirklichkeit wesentlich von der Theorie

1) *Homo ait: „Confiteor, me pulchram satis habere uxorem, et ego quidem ipsam totius mentis affectione diligo maritali. Sed quum sciam, inter virum et uxorem posse nullatenus esse amorem, Campaniae hoc comitissae sententia roborante, et in hac vita nullum posse fieri bonum, nisi illud ex amore originis sumpserit incrementa, non immerito extra nuptialia mihi foedera postulare cogor amorem."* ib. p. 172.

2) *„Le moyen âge, avec sa tendance logicienne et généralisatrice".* G. Paris, *Romania* XII, 520.

3) Diez, *Poesie der Troubadours,* 1. Aufl. S. 138.

unterschied und beträchtlich hinter ihr zurückblieb, ist leicht zu denken. Wo ein stärkeres Gefühl vorhanden war, lag immer die Gefahr nahe, dass die zarte Grenze, die diese übersinnliche Liebe von einer mehr sinnlichen schied, überschritten wurde und dass die zum Teil weitgehenden Vertraulichkeiten, die jene gestattete[1]), hierzu erst recht verleiteten. Gegen die Theorie wurde wohl nur da nicht verstossen, wo das Ganze bloss ein verabredetes Spiel war und die Gefühle, die man zu hegen vorgab, mehr im Kopf als im Herzen wurzelten. Und dies trifft denn auch auf die Mehrzahl jener Liebesverhältnisse zu und namentlich auf diejenigen, die sich in den Liedern der provenzalischen Troubadours wiederspiegeln. Von deren Minnepoesie hat darum ihr erster und noch immer geistvollster Geschichtsschreiber mit Recht gesagt, dass man sie „im Ganzen betrachtet eher eine Poesie des Verstandes als des Gefühls nennen möchte“[2]).

Zum Teil unter dem Einfluss der Provenzalen bilden sich anderswo ähnliche Formen der Liebe aus. In Italien begegnet uns z. B. die geistige Liebe, verklärt und mit einer Wendung ins Mystische, bei Dante wieder, deutlich ist sie auch zu erkennen in dem Kultus Petrarcas für Laura, der seiner Herrin dient ohne die Hoffnung auf ihren Besitz und der mit den Klagen seiner unerhörten Liebe für so viele spätere Dichter vorbildlich geworden ist.

Besondere Eigentümlichkeiten weist die im engeren Sinne höfisch oder ritterlich genannte Liebe auf, die Christian von Troyes in die nordfranzösische Litteratur einführt und die uns bei den Helden der Ritterdichtung von Lanzelot an begegnet[3]). Sie hat mit der im Süden Frankreichs üblichen Liebe gemein, dass sie die Frau dem Manne überordnet, dass sie als Anlass und als Mittel zu jeder Tugend, namentlich jeder geselligen Tugend, gilt und dass sie ihre besonderen Regeln und Gesetze hat — sie unterscheidet sich jedoch von ihr dadurch, dass sie in den meisten Fällen ihren rein geistigen Charakter aufgegeben hat[4]). Wie zum

1) Vgl. z. B. was Andreas über den *Amor purus* sagt, S. 192.

2) Diez, a. a. O. S. 125.

3) G. Paris sucht in einer geistvollen Abhandlung: *Le conte de la Charrette. IV. L'esprit du poème de Chrétien* (*Romania* XII, 516 ff) darzutun, dass Chrétien im Lanzelot, den er auf Anregung einer mit dem Süden in Verbindung stehenden Dame, der schon erwähnten Gräfin Marie von Champagne, schrieb, dem Wunsche dieser Gönnerin entsprechend, zum ersten Male eine Form von Liebe dargestellt habe, die der von den provenzalischen Dichtern verherrlichten sehr nahe stehe.

4) Der ebengenannte Gelehrte gibt a. a. O. S. 518 eine Charakteristik dieser höfischen Liebe, bei der jedoch die Begründung, die er für die überlegene Stellung der Frau gibt, nich überzeugend scheint: *„c'est au don sans cesse revocable d'elle*

Ausgleich dafür, dass sie die Frau aus den Höhen eines übersinnlichen Kultus auf die Erde herabzieht[1]), steigert sie auf der andern Seite deren Ansehen und Macht um so mehr. Die Dame wendet ihren Einfluss auf ihren Ritter nicht mehr bloss an, um ihn zu hohen Taten anzuspornen, sondern vielfach auch zur Befriedigung ihrer Eitelkeit, weil es ihr schmeichelt, ihre Gewalt über ihn zu erproben und in möglichst auffälliger Weise vor der Welt darzutun. Lanzelot, der im Turnier grosse Heldentaten vollbracht hat, erhält von Genevra den Befehl: „Recht schlecht" und verfährt demgemäss; er gibt Zeichen von Furcht und flieht und wird ein Gegenstand des Gelächters wie vorher der Bewunderung. Erst auf den weiteren Befehl: „So gut als möglich!" ändert er sein Verhalten und zeigt eine Kraft und Tapferkeit, die alle in Erstaunen setzt. Freilich darf die Dame ihre Macht um so eher missbrauchen, als die Liebe des Ritters immer anbetungsvoller, immer begeisterter, immer dienstwilliger geworden ist. Alle seine Gedanken, alle seine Handlungen werden von der Liebe zu ihr beherrscht. Diese Liebe hat etwas von einer Berückung, von einer Verzauberung an sich. Der plötzliche Anblick der Geliebten

---

même, au sacrifice énorme qu'elle a fait, au risque qu'elle court constamment, que la femme doit la supériorité que l'amant lui reconnaît". Eher sollte man meinen, würde das Gegenteil eintreten. Die Ansicht von Paris wird auffallenderweise übernommen von A. Jeanroy (in Petit de Julleville, *Hist. d. l. langue et d. l. littérature franç.* I, 372).

1) Im Übrigen wird die von Sinnlichkeit freie Liebe beim Andreas, der im Wesentlichen den nordfranzösischen, nicht den südfranzösischen Standpunkt einnimmt, auch besprochen, und zwar stellt er den *amor purus* weit über den *amor mixtus.* Allerdings bemerkt er hierbei, dass viele Herzen von dem Vorhandensein jener Liebe überhaupt nichts wüssten. (Trojel S. 182)

Von einer solchen Liebe hören wir z. B. in der Lebensgeschichte Bayards. Dieser kommt als junger Ritter an den Hof von Savoyen und erglüht dort in Liebe für eine Dame; aber diese Liebe bewahrte alle Sittsamkeit, und als er vier Jahre später jene Dame als verheiratete Frau trifft, die noch immer tugendhaft ist, aber sich noch immer ihrer sittsamen Jugendliebe erinnert und sie in ihrem Herzen bewahrt, ohne darüber zu erröten, sagt er zu ihr: *„Vous êtes la dame en ce monde qui a premièrement conquis mon coeur à son service par le moyen de votre bonne grâce; je suis tout assuré que je n'en aurai jamais que la bouche et les mains; car de vous requérir d'autre chose, je perdrais ma peine. Aussi, sur mon âme, j'aimerais mieux mourir que vous presser de déshonneur". (Histoire de Bayard,* p. 505, édit. Michaud; angeführt nach Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique* IV. 367). Man vergleiche damit die bekannte Szene in dem provenzalischen *Girard von Roussillon,* wo der Held Abschied nimmt von seiner Dame, die Karl Martell geheiratet hat, während er ihre Schwester heimgeführt, und die beiden Liebenden im Beisein dieser Schwester und zweier Ritter ihren Seelenbund durch eine feierliche Zeremonie für alle Zeiten besiegeln. (Fauriel a. a. O. I, 509 f.).

raubt ihm die Besinnung. Wenn Lanzelot von einem Fenster über einem Abgrunde aus Genevra unten im Tale vorbeiziehen sieht, so streckt er die Arme nach ihr aus und würde in den Abgrund gestürzt sein, wenn man ihn nicht zurückgehalten hätte. Als ihm während eines Kampfes ein Fräulein, um ihn anzufeuern, zuruft, er solle sich umwenden und sehen, wer ihm zuschaue, hat dieser Rat eine beinahe verhängnisvolle Wirkung. Die Augen nach dem Turme gerichtet, an dessen Fenster Genevra sitzt, teilt er nur unsichere Hiebe aus, und es bedarf des weiteren Zurufs, dass er seinen Gegner zwischen sich und den Turm nehmen möge, damit er seine überlegene Kraft entfalte. Einstmals findet er einen Elfenbeinkamm mit einigen Frauenhaaren; er erfährt, dass beide der fernen Geliebten gehörten, und diese Kunde bewegt ihn so, dass ihm die Sinne schwinden. Wie er hört, dass Genevra gestorben, will er sich selbst den Tod geben, wird aber daran gehindert, und zum Glück stellt sich jetzt heraus, dass ein falsches Gerücht ihn getäuscht hat. Der teuren Frau opfert er sogar, was er höher schätzt als das Leben: die Ehre. Bei der Verfolgung ihres Entführers besteigt er, wenn auch nach einem Augenblick des Zögerns, einen des Weges ziehenden Karren, wie solche zur Schaustellung von Verbrechern dienten, und nimmt diese Schande, wie später den Vorwurf der Feigheit, geduldig auf sich. Trotzdem zürnt ihm Genevra, dass er sich in ihrem Dienste nur bedenken konnte, ob er jenen Karren benützen solle, und lässt ihn bei der nächsten Gelegenheit ihre Ungnade fühlen, obwohl er eben erst die grössten Gefahren um ihretwillen bestanden und ihren Hauptwidersacher im Kampfe überwunden hat. Er nimmt ihre Entscheidung hin, ohne dass er ihren Grund einsähe oder ihre Gerechtigkeit einen Augenblick in Frage stellte: ihm bleibt nur übrig, sich zu unterwerfen und sich abzuhärmen, bis sie ihn wieder in Gnaden aufnimmt.

Die Liebe Lanzelots und der Dienst, den er Genevra weiht, werden nun vorbildlich für zahlreiche andere Ritter der französischen und ausserfranzösischen Dichtung. Wie die Helden im spanischen Ritterroman lieben, wissen weite Kreise, dank der Parodie des Cervantes, noch heute. Als Oriana — in dem berühmtesten dieser Werke — glaubt, Amadis sei ihr untreu geworden, wirft sie ihm in einem Brief mit heftigen Worten seinen Verrat vor und verbietet ihm, ihr vor das Angesicht zu kommen. Diese unverdiente Härte schmettert Amadis darnieder; er entzieht sich den Menschen, legt seine Waffen, ja seinen Namen ab und begibt sich in eine Einöde zu einem Mönch, um mit ihm als Büsser zu leben. Aber seine

Ergebenheit in den Willen der Geliebten und seine Überzeugung, dass sie immer recht handele, werden durch das Unglück, das ihm widerfahren, nicht erschüttert. Sein Knappe Gandalin, der ihm gegen seinen Willen gefolgt ist, sucht ihn zu trösten durch einen Hinweis auf den Unbestand der Frauen, die in ihren Gefühlen leicht wechselten: Oriana habe sicher auf eine falsche Nachricht hin, die sie für wahr gehalten, geglaubt, ihm ihren Verdruss zeigen zu müssen; auf der andern Seite aber sei sie so treu und liebe ihn so fest, dass, wenn sie seine Unschuld eingesehen, sie nicht nur ihre Handlungsweise bereuen, sondern ihn auch recht demütig um Entschuldigung bitten werde. Da fährt Amadis auf: „Um Gottes Willen, schweig; denn solche Torheit und Lüge hast du gesagt, dass die ganze Welt darüber erzürnen würde; und du sagst mir etwas, um mich zu trösten, von dem du weisst, dass es nicht sein kann. Denn Oriana, meine Herrin, irrte nie in etwas, und wenn ich sterbe, so geschieht das mit Recht, nicht weil ich es verdiene, sondern weil ich damit ihren Willen und Befehl erfülle. Und wüsste ich nicht, dass du es mir sagtest, um mich zu trösten, so würde ich dir den Kopf abhauen; und merke dir, dass du mir sehr grossen Ärger bereitet hast, und untersteh dich künftig nicht mehr, mir so etwas zu sagen.“ (Buch II, Kap. 5.) Oriana sieht bald ihre Übereilung ein und schickt eine Vertraute ab, um ihre veränderte Gesinnung dem Geliebten kund zu tun. Jene hört von dem Mönch, der bei ihm weilende Ritter – wie sich bald herausstellen wird, Amadis — sei dem Tode nahe, und sie findet ihn auch so abgehärmt, dass sie ihn zuerst nicht erkennt. Amadis war in einer schlimmen Lage: „gab er sich zu erkennen, so übertrat er das Gebot seiner Herrin, und tat er es nicht und ging diejenige wieder weg, die ihm das Leben geben konnte so blieb ihm keine Hoffnung mehr. Schliesslich, da er glaubte, es sei weit schlimmer für ihn, seine Herrin zu erzürnen, als den Tod zu erleiden, beschloss er, sich auf keine Weise ihr zu erkennen zu geben.“ Eine Narbe in seinem Gesicht verrät endlich der befreundeten Botin, wen sie vor sich hat. (Buch II, Kap. IX.)

Die Liebe hat Amadis zu seinen Heldentaten angefeuert und ihm auch die Kraft verliehen, sie auszuführen; wenn Oriana ihm ihre Liebe entzieht, so ist es auch mit seiner Tapferkeit und seiner Stärke vorbei. Gandalin sucht ihn zu einem Kampfe mit einem Ritter zu bewegen, dessen Prahlen Züchtigung verdiene. Da antwortet ihm Amadis: „Wie! etwas so törichtes sagst du? Merke dir, ich habe nicht Verstand noch Herz noch Stärke, denn alles ging verloren, als ich die Gnade meiner Herrin verlor. Denn von ihr, nicht von mir, kam mir alles, und so hat sie es

auch wieder weggenommen. Und du weisst, dass ich zum Kämpfen so viel tauge, wie ein toter Ritter; in ganz Grossbrittanien gibt es keinen so geringen und so schwachen Ritter, der mich nicht leicht tötete, wenn er mit mir kämpfte; denn ich sage dir, ich bin der niedergeschlagenste und verzweifeltste von allen, die in der Welt sind." (Buch II, Kap. 6.)

In einem wichtigen Punkte weicht nun aber die spanische Ritterdichtung von der französischen ab: die treue Liebe, die sich dort Ritter und Dame weihen, ist die von Jüngling und Mädchen, die auf die Ehe als das Ziel ihrer Sehnsucht hinblicken. Amadis und Oriana lieben sich schon als halbe Kinder, und das Erwachen der Neigung in unberührten jungen Herzen, die zahlreichen kleinen Züge, durch die sie sich verrät, verleihen einzelnen Abschnitten des *Amadis* einen frischen, naiven Reiz, der verwandten früheren Werken abgeht.

Auch der Charakter der Frauen, die der spanische Roman vorführt, ist nicht mehr ganz derselbe. Oriana ist als Mädchen wohl eine ebenso anspruchsvolle Herrin wie Genevra und handelt ebenso ungerecht wie diese, wenn sie durch das Entziehen ihrer Gunst ihren Ritter zur Verzweiflung treibt. Aber ihr Beweggrund ist ein höherer, das Gefühl beleidigter Frauenehre, der Glaube, dass sie von Amadis verraten worden sei, nicht aber eine kleinliche Rankiine wie bei Genevra, die es Lanzelot entgelten lässt, dass er neben der Liebe zu ihr noch Gedanken an seine persönliche Würde aufkommen liess. Als Gattin aber macht Oriana eine völlige Wandlung durch. Sie ist nun lauter Unterwürfigkeit und Demut und weist es mit Entschiedenheit zurück, wenn Amadis erklärt, er wolle auch in Zukunft ihr in allem, was sie befehlen könnte, gehorchen.

Mehr noch als Oriana von dem Zeitpunkt ihrer Vermählung an unterscheidet sich Caramella im *Esplandian,* der Fortsetzung des *Amadis,* von dem in der ritterlichen Dichtung herrschenden Frauentypus. Sie ist nicht darauf aus, möglichst grosse und jedermann in die Augen fallende Dienste von dem geliebten Manne zu fordern, sondern sie will ihm solche vielmehr selber leisten. Als Rächerin ihrer Gebieterin hatte sie das Schwert gegen Esplandian erhoben, aber beim Anblick des schönen schlafend daliegenden Jünglings vermag sie ihren Vorsatz nicht auszuführen, und ihr Hass verwandelt sich in die hingebungsvollste und standhafteste Liebe. Esplandian, der Enkel des Königs Lisuarte und der Sohn des Amadis und der Oriana, kann wegen seines hohen Ranges und weil er selber schon eine andre liebt, nicht der ihre werden. So bittet sie denn Lisuarte, den sie sich eben sehr verpflichtet hat, dass er zum Dank sich bei Esplandian verwende, damit dieser sie als seine Dienerin annehme und

immer in seiner Nähe weilen lasse; schlage Esplandian ihr das ab, so werde sie sich mit seinem Schwerte, das sie einst gegen ihn gezückt, selber den Tod geben. Über die Gewährung ihrer Bitte ist sie so glücklich, als wenn man sie zur Herrin der ganzen Erde gemacht hätte, und vor ihm niederknieend, sagt sie zu ihm: „Von heute an bis an das Ende meines Lebens bin ich deine Untertanin und du mein Gebieter; und diesen Namen wird aus meinem Munde nie ein Kaiser oder König erhalten, sei er auch noch so gross in der Welt“[1]). Und diesem Gelöbnis bleibt sie immer treu. Obwohl sich später viele Fürsten und Herren über viel Land um sie bewerben, will sie sich doch nicht vermählen, noch die erste Liebe gegen eine andere vertauschen; vielmehr beharrt sie stets bei dem gleichen Vorsatz, indem sie den behütet und pflegt, den sie mehr liebt als sich selbst, ihm bei Tische aufwartet und sich nie aus seiner Nähe entfernt[2]). Sie wagt ihr Leben und ihre Ehre, um ihrer glücklichen Nebenbuhlerin, der Prinzessin Leonorina, eine Botschaft Esplandians zu überbringen, und wirkt hier für ihn durch die Erzählung von seinen Heldentaten. Mit einem günstigen Bescheid zurückgekehrt, ist sie von der Freude, das ihr Teuerste auf der Welt wiederzusehen, so überwältigt, dass sie nicht sprechen, sondern sich nur vor ihm niederlassen und seine Hände küssen kann. Als sie ihm dann Bericht erstattet und er fragt, wie er ihr je für diesen Dienst danken könne, erwidert sie, die Gunst, die er ihr gewährt, dass sie nicht ohne ihren Willen aus seiner Gegenwart zu weichen brauche, sei Lohn genug für alle Dienste, die sie ihm je erweisen könnte. Sie bittet ihn dann, mit seinen Lippen die Stelle auf ihrer Stirn zu berühren, wohin Leonorina die ihren gedrückt, und der Gedanke an die ferne Geliebte macht für Esplandian und die süsse Vertraulichkeit des ihr unerreichbaren teuren Mannes macht für Caramella diesen Augenblick so köstlich, dass beide in diesem Kusse gern vereinigt geblieben wären, bis der Tod sie ereilt hätte. (Kap. 60). Als dann später Esplandian durch eine ähnliche unfreundliche Botschaft, wie sie sein Vater von Oriana erhalten, an den Rand der Verzweiflung getrieben wird, ist es wieder Caramella, die ihm Trost zuspricht und ihn darüber belehrt, dass es dem Charakter der Frauen gemäss sei, das zu verweigern, was sie selber wünschten, er also noch Hoffnung hegen dürfe. (Kap. 86.) Sie ist auch

1) *Las sergas de Esplandian.* cap. 15.

2) *„Antes siempre estuvo en aquel mesmo propósito, sirviendo y aguardando á aquel que mas que á si mesma amaba, y durmiendo en su cama, sirviéndole á su mesa, nunca de su presencia se partiendo“.* cap. 16.

dann weiter die hilfreiche Mittlerin, die Esplandian im geheimen bei Leonorina einführt und so die erste Begegnung der Liebenden bewirkt.

Caramella ist die früheste jener entsagungsvollen Mädchengestalten, die ihr Glück ganz in dem des geliebten Mannes suchen und die Selbstverleugnung sogar so weit treiben, dass sie seine Werbung bei einer Nebenbuhlerin unterstützen. Der spätere Ritter- und der Schäferroman führen sie gerne vor, und von ihnen übernimmt sie wieder das Drama[1]. — Die mehr volkstümlichen Gattungen werden ausserhalb der vornehmen Kreise gepflegt, bei denen der ritterliche Frauenkultus blüht, und bringen die dort übliche Auffassung der Liebe nur ausnahmsweise einmal zur Geltung. —

Je mehr wir uns der Neuzeit nähern und antike Ideen und antike Vorbilder an Einfluss gewinnen, um so mehr entfernt man sich in verschiedenen Richtungen von dem mittelalterlichen Liebesideal. Am meisten erhält sich davon in Frankreich, wo bis weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein die Heldinnen in Drama und Roman in ihrem Verhalten gegen ihre Anbeter ihre Vorgängerinnen in der Ritterdichtung kopieren, und auch die Frauen der Wirklichkeit ihre Seladone finden und Gegenstand ebenso andauernder, ebenso unerschütterlicher und ebenso selbstloser Huldigung werden, wie Asträa in d'Urfé's gleichnamigem Roman.

Wenden wir uns nun zu Shakespeare, so finden wir in seiner Behandlung der Liebe einen besonders schroffen Bruch mit den strengen mittelalterlichen Anschauungen.

Im Mittelalter hatte man die Liebe dadurch zu idealisieren gesucht, dass man sie ganz vergeistigte und ausserhalb der Ehe stellte, und wo

1) Shakespeares verwandte Mädchengestalten wie Julia in den *Beiden Edelleuten von Verona* und Viola in *Was Ihr wollt* gehen bekanntlich auf die Episode von Felismena in der *Diana enamorada* des Jorge de Montemayor oder ein auf ihr beruhendes Drama zurück. Der geistvolle und sehr belesene Courthope ist aber in der Tat im Irrtum, wenn er von der *Diana* behauptet: *„If I am not mistaken, it is the first work of European fiction that treats of the subject of hopeless love and female sacrifice, afterwards so fully developed by the Elizabethan dramatists“. (Hist. of Engl. Poetry* II, 218). Kenner der Ritterromane, wie St. Marc Girardin *(Cours de littérature dramatique* III, 55) und Dunlop (*Gesch. der Prosadichtung* S. 159) wissen Caramella noch Gradafilea aus dem *Lisuarte von Griechenland* und Finistea aus dem *Amadis von Griechenland* zuzugesellen.

Es scheint nicht ausgeschlossen, dass die Reflexionen der Julia in den *Beiden Edelleuten* (I, 2, 55 ff), dass ein Mädchen aus Züchtigkeit oft „nein“ sagen müsse, wo sie dies als „ja“ gedeutet wolle, über Montemayor zuletzt auf die früher erwähnten Betrachtungen der Caramella zurückgehen, mit denen sie Esplandian über den harten Bescheid der Leonorina tröstet.

man ihr später ein sinnliches Element beimischte, glich man dies dadurch aus, dass man den schwächeren Teil, die Frau, dem stärkeren durchaus überordnete, und so gegen jede Zudringlichkeit oder Brutalität sicherstellte. Man hatte ferner gefordert, dass sie auf seelische Eigenschaften begründet sei und sie zur Voraussetzung jeder Tugend, namentlich jeder geselligen Tugend, gemacht. Shakespeare lässt im Gegensatz dazu der Natur und der Wirklichkeit wieder ihr Recht widerfahren und sucht nie die Tatsache zu verschleiern, dass die Liebe auf einem Naturtriebe beruht, von dem die Erhaltung des Menschengeschlechtes abhängt. Sie ist darum auch für ihn nicht ein Gefühl zum Tändeln, sondern eine elementare Gewalt, die Mann und Weib unwiderstehlich zu einander hinzieht und die von ihr Ergriffenen ausschliesslich beherrscht. Diese Herrschaft ist so unbedingt, dass jene anderen Faktoren, die namentlich bei französischen Dichtern sich so häufig der Liebe entgegenstellen und die Quelle schmerzlicher Konflikte werden wie die mancherlei Pflichten gegen Eltern, Vaterland usw. gar nicht dagegen aufkommen können, ja völlig aus dem Bewusstsein verdrängt worden. Seien sie unter sich auch noch so verschieden geartet, alle Liebende Shakespeares sind sich gleich in der Entschiedenheit, mit der sie jedes feindliche Interesse ihrer Liebe unterordnen und ohne zu zaudern ihre ganze Existenz für ihr Liebesglück in die Schanze schlagen. Die Liebe hat hier etwas Schicksalsmässiges, Wahlloses und ist dem Willen und der Reflexion ganz entzogen. Gleich als ob sie sich von selbst verstünden, vollführt man um seiner Liebe willen die ungewöhnlichsten Handlungen. Man wagt den Verlust einer Krone, trotzt dem Zorn der Eltern und stellt als Mädchen seinen Ruf bloss, ohne dass es dazu eines Entschlusses, einer Überlegung bedarf, ja ohne dass man ein Bewusstsein hat, dass man auch anders handeln könnte. Es geht kein inneres Streiten und Ringen, kein schmerzliches Zerreissen anderer Bande voraus. Die Liebesseligkeit Shakespearescher Jünglinge und Mädchen wird daher auch nicht durch den Gedanken an verletzte andere Rücksichten getrübt — Shakespeare ist wesentlich der Darsteller des konfliktlosen, in sich einheitlichen Liebesgefühls, nicht aber des durch inneren Streit zerrissenen[1]. Shakespeare lässt die

1) Manches hier und im folgenden nur kurz angedeutete ist in meinem schon erwähnten grösseren Buche über Shakespeare eingehender dargelegt und begründet worden. Ich handle dort in dem neunten Kapitel über *Die Liebe und die Frauen* bei Shakespeare und darf auf diese Ausführungen um so eher verweisen, als sie sich des ungeteilten Beifalls aller Beurteiler zu erfreuen hatten. Gelegentlich habe ich einzelne Wendungen und ganze Sätze der früheren Darstellung entnommen.

Liebe über alle entgegenstehenden Hindernisse triumphieren, namentlich auch über die elterliche Autorität, die in der Tat auch fast immer in ungerechtfertigter Weise in das Selbstbestimmungsrecht des Kindes eingreift und sich aus Rücksichten des Vorteils oder aus blosser Schrulle seiner Verbindung mit einem durchaus würdigen Gegenstand widersetzt. Anders manche romanische Dichter und namentlich die Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts. Bei diesen wirkt noch die alte mittelalterliche Anschauung nach, wonach die auf die Vereinigung von Mann und Weib hinzielende Liebe nicht etwas Hohes und Heiliges ist wie bei Shakespeare, sondern eher etwas Niedriges, das an sittlicher Berechtigung vielen andern Dingen nachsteht. Während sich daher für Shakespeare als Gegenstand der Darstellung ergibt die Verherrlichung des Sieges der Liebe, ist es für jene französischen Dichter die Verherrlichung des Sieges über die Liebe. Immer sind sie bereit, die Liebe zu einem Wesen des anderen Geschlechtes der Kindesliebe oder irgend welchen anderen Rücksichten aufopfern zu lassen, die nicht einmal besonders zwingend sind. Jedermann versteht und billigt es, wenn im *Cid* des Corneille Rodrigo und Chimene, vor die Wahl zwischen ihrer Liebe und der Pflicht gegen einen beleidigten oder ermordeten Vater gestellt, sich für diese entscheiden, — Shakespeare würde eine solche Situation überhaupt gemieden haben —, vielfach aber sind es ganz nichtige Rücksichten, denen man das Opfer seiner Neigung darbringt. Die Heldin eines berühmten Trauerspiels rechnet es sich zur Ehre an, dass sie ihrem Vater zu Liebe auf einen teuren Jüngling verzichtete, von dem sie sich wiedergeliebt wusste und dem nur Rang oder Reichtum fehlten, damit er auch ihrem Vater genehm gewesen wäre. Hier ist die Liebe nur ein Gefühl unter mehreren und zwar eines von relativ geringer Berechtigung. Man sieht in der Liebe eine „Überraschung der Sinne“, deren die „Vernunft“ Herr werden muss, und die „Pflicht“ gebietet einem Mädchen, aus der Hand ihres Vaters den Gatten hinzunehmen, den er ihr bestimmt. Diesem wird man dann aus „Pflicht“ die Liebe widmen, die man früher jenem Andern aus „Neigung“ gewährt hatte[1]). So sehr verleugnet hier die Liebe

1) Paulina im *Polyeucte* des Corneille erzählt ihrer Vertrauten Stratonike, dass sie vor ihrer Heirat mit Polyeukt einen anderen geliebt habe:

„Une femme d'honneur peut avouer sans honte
Ces surprises des sens que la raison surmonte,
Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un coeur qui n'a point combattu“.

die Stärke und das unbewusste Wirken eines primitiven Gefühls und ist bereit, sich von Natur schwächeren Gefühlen und gar den abstrakten Erwägungen der „Vernunft“ zu unterwerfen! Zwei der berühmtesten Gestalten in der französischen Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts, die schon erwähnte Paulina im *Polyeucte* des Corneille und die Prinzessin von Kleve in dem bekannten Roman der Frau von Lafayette, sind verheiratete

---

Der Geliebte war ein römischer Ritter namens Severus. Stratonike fragt, ob das derselbe Severus sei, der sich in den Perserkriegen so ausgezeichnet und dem Kaiser Decius das Leben gerettet habe. Paulina darauf:

„Hélas! c'était lui-même, et jamais notre Rome
N'a produit plus grand coeur, ni vu plus honnête homme.
Puisque tu le connais, je ne t'en dirai rien.
Je l'aimai, Stratonice; il le méritait bien.
Mais que sert le mérite où manque la fortune?
L'un était grand en lui, l'autre faible et commune;
Trop invincible obstacle, et dont trop rarement
Triomphe auprès d'un père un vertueux amant!

Stratonice.

La digne occasion d'une rare constance!

Pauline.

Dis plutôt d'une indigne et folle résistance.
Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir.
Parmi ce grand amour que j'avais pour Sevère,
J'attendais un époux de la main de mon pere;
Toujours prête à le prendre; et jamais ma raison
N'avoua de mes yeux l'aimable trahison:
Il possédait mon coeur, mes désirs, ma pensée;
Je ne lui cachais point combien j'étais blessée;
Nous soupirions ensemble, et pleurions nos malheurs;
Mais au lieu d'espérance il n'avait que des pleurs;
Et malgré des soupirs si doux, si favorables,
Mon père et mon devoir étaient inexorables.
Enfin je quittai Rome et ce parfait amant,
Pour suivre ici mon père en son gouvernement!“

Hier zieht sie bald die Aufmerksamkeit von Polyeukt, dem Anführer des einheimischen Adels, auf sich, und ihr Vater benutzt gern die Gelegenheit, um durch eine Verbindung mit ihm seine Stellung angesehener und furchtbarer zu machen. Paulina, über die wie eine Sache verfügt wird, willigt nicht nur ein — sie tut noch mehr:

„Et moi, comme à son lit je me vis destinée,
Je donnai par devoir à son affection
Tout ce que l'autre avait par inclination“. (*Polyeucte* I, 3).

Frauen, die für ihren Gatten Achtung und Zuneigung, ein stärkeres Gefühl aber für einen andern Mann empfinden. Sie widerstehen diesem Gefühl nicht nur, solange ihr Gatte lebt, sondern auch, als sein Tod ihnen ihre Freiheit wiedergibt und sie nun dem Geliebten die Hand zum Ehebund reichen könnten. Freilich hat dieser Verzicht noch eine innere Begründung, und namentlich in dem Falle der Fürstin von Kleve hat die Verfasserin einleuchtend gemacht, weshalb ihre Heldin kein reines Glück in dem Bund mit dem Herzog von Nemours finden könnte und sich deshalb von ihm zurückziehen muss: in der Hauptsache aber haben wir hier die Wirkung eines verschiedenen dichterischen Systems vor uns: Shakespeare schildert die Entfaltung menschlicher Triebe und Leidenschaften, die sehr wohl im Einklang mit dem Sittengesetz stehen können, während die Franzosen, und namentlich Corneille, die Unterdrückung der Natur darstellen, wenn es auch meist die Unterdrückung der Natur zugunsten irgend einer „Pflicht" ist, und zwar wird kein anderes Gefühl so oft der „Pflicht" aufgeopfert als die Liebe. Aus diesem fundamentalen Gegensatz zwischen Shakespeare und Corneille ergibt sich auch die Verschiedenheit der Probleme, die beide aufsuchen, und der Situationen, in die sie ihre Personen bringen, und weiter, dass die Probleme und Situationen, die der eine bevorzugt, von dem anderen gemieden werden [1]).

Während Shakespeare der Liebe die Stärke eines Naturtriebes belässt, weiss er ihr doch einen tieferen sittlichen Gehalt zu verleihen als sie im Mittelalter besass. Seine Liebhaber und Liebhaberinnen sind nicht körperlose Wesen, sondern Menschen von Fleisch und Blut und als solche lieben sie und werden sie geliebt. Zum Zustandekommen der Liebe wirken bei ihnen auch körperliche Eigenschaften mit, aber nicht allein oder auch nur vorzugsweise. Der angebetete Gegenstand ist für sie vornehmlich auch der Inbegriff aller geistigen und seelischen Tugenden, und ihre

1) In meinem *Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte* habe ich versucht, diese und andere Verschiedenheiten in dem dichterischen Schaffen der genannten beiden Tragiker aus ihrem verschiedenen Ausgangspunkt, namentlich aus ihrer verschiedenen Auffassung der Leidenschaft, zu entwickeln und damit die Erörterung einiger litterarhistorisch-ästhetischer Probleme der Region ästhetisierenden Geredes zu entziehen und auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Ich brauche schon wegen der prinzipiellen Wichtigkeit, die ich für meine Arbeit in Anspruch nehmen muss, nicht besonders zu versichern, dass ich ihre Fortführung nicht aufgegeben habe. Nach Erledigung anderer Verpflichtungen und nachdem ich inzwischen begonnene Byronstudien in dieser oder jener Form zum Abschluss gebracht, werde ich es für meine Pflicht ansehen, jene frühere Arbeit wieder aufzunehmen und so rasch es Zeit und Kräfte erlauben, zu Ende zu führen.

Sprache ist nicht minder panegyrisch, wenn sie von diesen, als wenn sie von seinen körperlichen Vorzügen sprechen. Eben weil sie nicht nur ein bestimmtes Wesen, sondern in ihm alles Hohe und Gute verehren, zu dem sie sich emporheben möchten, wirkt diese Liebe läuternd, heiligend und beseligend: sie ist darum auch mit Treue gepaart und frei von Flatterhaftigkeit und Unbestand. Ihr Ziel ist wohl der volle Besitz des geliebten Wesens, aber sie will die Erfüllung der eigenen Wünsche nicht auf Kosten dieses Wesens erreichen. Hierdurch erhält sie zugleich ihren eminent sittlichen und sozialen Charakter: sie zielt auf die Ehe ab als die durch Staat, Kirche und Sitte geheiligte Form der Vereinigung von Mann und Weib, aber nicht auf den Genuss der Liebesfreuden ausserhalb der Ehe.

Dass die Liebe ein sinnliches Element enthält, tut nach der Ansicht Shakespeares ihrer Reinheit und Schönheit keinen Abbruch: das Entscheidende ist für ihn, dass das geistige Element das sinnliche durchdringt und dies nie für sich allein und selbständig auftritt. Jenes trifft nun aber gerade für die Liebespaare zu, die er verherrlicht hat, namentlich für seine Frauen und Mädchen, obwohl man diesen „Sinnlichkeit" vorgeworfen hat.[1]) Die Keuschheit einer Frau zeigt sich nach dem Dichter nicht darin, dass gewisse Dinge überhaupt nicht für sie existieren, sondern dass sie nur unter einer bestimmten Form für sie existieren. Die Hingabe an einen Mann ist den Shakespeare schen Frauen nur denkbar als die Hingabe an den Mann ihres Herzens, der sie in treuer Gesinnung und mit redlicher Absicht wieder liebt und dies dadurch bewies, dass er die dauerndste und festeste Vereinigung, nämlich eine rechtsgültige Ehe, mit ihr einging. Die echte Liebe besteht dem Dichter nur im Einklang und in der Verschmelzung von Sinnlichkeit und Geist, eine Entartung aber erblickt er darin, wenn sich beide getrennt haben. Er verwirft sowohl die jeder Vergeistigung entbehrende sinnliche Liebe, die Lust, als auch die von aller Sinnlichkeit losgelöste Liebesschwärmerei. Einen rein geistigen Liebeskultus kennen seine Dramen nicht, auch nicht einen solchen in Gestalt weiblicher Anbetung für einen unerreichbaren Mann. Zwar haben wir bei ihm edle, selbstlose Mädchen, die die Werbung des Geliebten bei einer Nebenbuhlerin unterstützen, aber sie tun dies nicht mit der aufopferungsfreudigen Gesinnung der Caramella im *Esplandian* und sind nur zu glücklich, wenn er seine Liebe auf sie selber lenkt.

---

1) Vgl. hierüber meinen *Shakespeare* S. 462 und besonders den *Anhang* VI, 2: *Die Sinnlichkeit der Liebe bei den Mädchen.*

Shakespeare lässt diese Mädchen nach mancherlei Wechselfällen immer glücklich werden — die hoffnungslose, entsagende Liebe, die Spanier und Franzosen so gerne darstellen, führt er uns niemals vor.

Shakespeare bricht völlig mit der mittelalterlichen Herabwürdigung der Ehe. Während das Mittelalter Liebe und Ehe für unvereinbar erklärt hatte und höhere Beziehungen zwischen Mann und Weib nur anerkannte, wenn diese nicht ehelich verbunden waren, gehören bei ihm Liebe und Ehe wieder notwendig zusammen: wie die wahre Liebe zu ihrer Vollendung die Ehe bedarf, so muss auch die wahre Ehe bei ihm auf die gegenseitige Liebe und Hingebung der beiden, die sie schliessen, begründet sein. Wie wir sahen, stellen französische Dichter es als verdienstlich bei einem Mädchen hin, wenn es mit der Liebe zu einem andern Manne im Herzen aus Gehorsam gegen ihren Vater den von diesem empfohlenen Bewerber zum Gatten nimmt: Shakespeares Mädchen würden eine solche Preisgabe der Liebe als einen Verrat an sich selber, das Eingehen einer solchen Ehe als eine Versündigung ansehen. Um sich „so höchst unheil'gem Bund" zu entziehen, wollen sie lieber die Gefahren heimlicher Flucht, die Einsamkeit eines gezwungenen Klosterlebens oder die Schrecken eines grausigen Scheintodes über sich nehmen wie Julia, die unerschrocken den Schlaftrunk leert, obwohl sie weiss, dass sie erst nach langem todesähnlichen Schlaf in einem Grabgewölbe inmitten von Leichen erwachen soll.

Man sieht, die Stellung Shakespeares zur Ehe entspricht der, die er dem Staat und überhaupt weltlichen Dingen gegenüber einnimmt: die Schätzung, die er für eine Hingabe an diese hat, hängt ab von der Gesinnung, aus der sie fliesst, und in gleicher Weise auch die Schätzung der Ehe von der Gesinnung, die Mann und Weib zusammenführt. Ist diese lauter, so wird ihm die Ehe geheiligt und ebenso auch das Wirken für die Welt, während das Mittelalter sie gering geschätzt oder geradezu für unheilig erklärt hatte.

Das Verhältnis der Geschlechter zu einander, wie es die mittelalterliche Dichtung zeigt, hängt so eng mit der ganzen damaligen Auffassung der Liebe zusammen, dass bei einem Dichter wie Shakespeare, der diese aufgab, auch jene sich ändern musste. Die Überordnung der Frau über den Mann, deren tieferer Grund doch in der Roheit einer barbarischen Zeit zu suchen ist, fällt bei ihm weg: durch die Liebe des Mannes, der freiwillig innerhalb der Grenzen des Sittlichen und Schicklichen bleibt und alles meidet, was die Geliebte kränken oder verletzen könnte, ist diese in Shakespeares Augen besser geborgen als durch eine unnatürliche Kon-

vention[1]). Shakespeares Mädchen und Frauen sind nicht mehr launische und stolze Königinnen, die ihre Macht über den huldigenden Mann erproben wollen, sondern zarte, demütige, selbstlose und hingebende Wesen, deren einzige Leidenschaft ist, den geliebten Mann zu beglücken und ihm zu dienen. Der Gedanke an die Welt und das Ansehn, das von seinen Huldigungen auf sie zurückstrahlt, kommt ihnen nie, noch weniger sind sie darauf aus, ihn zur Befriedigung ihrer Eitelkeit Dinge tun zu lassen, durch die er seine Ehre gefährden muss. Vor allem erhalten die Männer jetzt eine würdigere Stellung — sie sind wieder wirkliche Männer, nicht blosse Spielbälle in der Hand der Damen, denen es nicht zukommt, einen eigenen Willen, ein eigenes Urteil und ein Gefühl ihrer Würde zu haben. Shakespeare erspart seinen Liebeshelden die Lagen, wo sie, um ihrer Gebieterin zu gefallen, unsinnig handeln oder gar sich blossstellen müssen und unmännlich, bestenfalls läppisch erscheinen.

Die Liebe bei Shakespeare ist unbewusst, frei von Reflexion und Selbstanalyse. Ihre dichterische Darstellung erhält ihren Reiz eben durch ihren so ganz ohne Absicht und unmittelbar zutage tretenden sittlichen Adel, ihren unerschöpflichen Reichtum und die Abwesenheit aller niedrigen und selbstischen Regungen. Über alle ihre Offenbarungen ist eine seltene Zartheit und Lieblichkeit, ein wunderbarer naiver Zauber ausgegossen. Bei den romanischen Dichtern, wo die Reflexion stärker herrscht und die Liebe von zu viel fremdartigen Rücksichten, bei den Frauen namentlich von der Rücksicht auf ihre Würde und das Geltendmachen ihres Einflusses gestört wird, ist es nicht sowohl das Schauspiel ihrer ungebrochenen Ganzheit, als das ihres Widerstreits gegen andere Faktoren, auf dem das Interesse der dichterischen und namentlich der dramatischen Darstellung beruht. Die Liebe ohne Beimischung eines ihr fremden Elementes führt z. B. das klassische Drama der Franzosen nur ganz ausnahmsweise vor[2]). Für

1) Bei Shakespeare wäre es darum auch undenkbar, dass ein Liebhaber, so wie der Held in Tasso's *Aminta,* sei es auch nur vorübergehend, den Einflüsterungen eines Freundes Gehör gäbe, der ihm rät, nötigen Falles Gewalt gegen die Geliebte zu brauchen.

Dass Shaspeare an sittlichem Feingefühl von kaum einem anderen Dramatiker erreicht wird, sollte längst allgemein anerkannt sein und muß nur deshalb ausdrücklich immer wieder hervorgehnden werden, weil so viele sich hartnäckig gegen diese Tatsache verschließen.

2) Darin bewahrt auch das spätere französische Lustspiel getreulich die klassische Tradition. Vgl. z. B. Marivaux, dessen Lieblingsthema die *surprises du coeur* sind.

Der Erste, der unter der Herrschaft des Klassizismus wieder die naive poetische Liebe im Sinne Shakespeares schildert, ist, so viel ich sehen kann, Richardson in seiner *Pamela.*

dieses ist vielmehr besonders kennzeichnend die Vorliebe für die *„combats du coeur"*, unter denen eben der Streit der Liebe mit einem andern Interesse obenansteht — übrigens ein Streit, der sich in der dramatischen Person mehr als das Bewusstsein in entgegengesetzter Richtung wirkender Pflichten und Seelenregungen, denn als wirkliche innere Zerrissenheit äussert. Wo man die Gewalt der Liebesleidenschaft schildert, ist es nicht die Liebe einer Julia, der Heldin der seligen Liebe, die ihre Liebestreue mit dem Tod besiegelt, sondern die dämonisch zerrüttete Leidenschaft der Medeen, Phädren und Roxanen, eine Liebe also mit allen Qualen der Eifersucht und des Hasses.

(Der Schluss folgt im ersten Heft des nächsten Bandes.)

Hölderlins Nachtgesänge. ✓

II. Andenken.

Von

Dr. J. Eberz.

Nachdem der innere Zusammenhang des hölderlinschen Dithyrambenzyklus entwickelt war, in welchem der Dichter sich stufenweise in immer höhere Sphären der Betrachtung schwingend noch unmittelbar vor Einbruch der Finsternis einen vollkommenen Ausdruck seiner persönlichsten Bestimmung fand, Verkündiger des Reiches Gottes auf Erden zu sein, hatten wir uns in dem vorausgegangenen Aufsatze bemüht, die von den Gedanken geforderte, durch Interpunktions- und Schreibfehler nur zu häufig entstellte, Form des Textes des dunkelsten dieser Dithyramben herzustellen und ihn selbst zu erläutern. Wenn nun der Leser in den fünf vorhergehenden Dithyramben sich zwar nicht durch gleich starke Finsternis hindurchzuschlagen hat und ihm in der neuen Böhm-Ernstschen Ausgabe der Weg durch die Beseitigung einiger der enstellendsten Interpunktionen bereits erleichtert ist, so scheinen doch für eine Rehabilitation auch dieser Dichtungen die Erläuterung des Zusammenhanges der Gedanken und die Beseitigung einiger Schreibfehler wünschenswert und notwendig zu sein. Gewiss werden besonders im *Andenken,* wo der Dichter bestimmte persönliche Erlebnisse nur andeutungsweise berührt, einige Stellen nie ihre biographische Erklärung finden können, da die Erinnerung an die vorausgesetzten besonderen Umstände mit dem Dichter untergegangen ist: allein wenn auch Goethes allgemeine Bemerkungen über den Charakter seiner *Harzreise* auf dieses Gedicht anwendbar sind, so wird durch jene vermissten Einzelheiten doch nicht das Verständnis des Zusammenhanges verdunkelt, welchen die unbillige landläufige Beurteilung diesem wie den übrigen Dithyramben abzusprechen pflegt.

Viel Neues hatte die heisse Sonne des Südens den Dichter gelehrt: eine wogende Erregung erfüllt den Brief, in welchem er seinem Freunde Böhlendorf von dem ihm da drunten gereiften Verständnis des Menschen, der Kunst, des hellenischen Genius berichtet und auch die Intuition der hier erwähnten neuen Art von Poesie war ihm gewiss schon dort zu teil geworden. In einer ihm bisher verborgenen Schönheit enthüllte sich da die Natur, und was er im fremden Lande auch von Menschen mochte zu leiden haben, sie gab ihrem frommen Bewunderer jenen seligen Frieden in der Anschauung, dessen süss-geheimnisvolle Versunkenheit der Dithyrambus nachempfinden lässt. Das Andenken gilt in der einleitenden Beschreibung jenen bei aller Weichheit der Linien in scharf nüancierten Umrissen gezeichneten Plätzen, in deren Betrachtung er die grosse Befreiung hatte über sich kommen fühlen; dabei erinnert er sich einiger dort im März um die Tag- und Nachtgleiche gefeierter Frühlingsfeste, wo die Frauen den wie Seide weichen und glänzenden Boden der mit frischem Grün bedeckten Wiesen zu Spiel und Tanz betraten, treu den naturfreudigen Traditionen des Südens, die gerade damals wieder aufleben mussten, als sich der neue Kalender der jungen Republik das Leben der Natur zur Regulative für die Einteilung des bürgerlichen Jahres machte: mit jener Tag- und Nachtgleiche des 21. März aber begann der erste Frühlingsmonat Germinal. Die träumerisch langsame Bewegung der Frühlingslüfte ist durch Hypallage den Stegen zugeschrieben; vgl. Nietzsche, *Von der Armut des Reichsten (D. D.):* Auf breiten langsamen Treppen Steigt ihr Glück zu mir: Komm, komm, geliebte Wahrheit!

An zweiter Stelle gilt sein Andenken einem Freundespaar, mit dem er plaudern möchte bis der mit Wein — dem „dunklen Lichte“, wie ihn ein glückliches Oxymoron nennt — gefüllte Becher ihn entschlummern lässt; wer diese beiden ihm Nahestehenden sind, deren einem er den Namen von Hyperions Freunde gibt, wissen wir nicht. Er beschreibt die seltene Doppelseitigkeit ihres Geistes, der, wie symbolische Bilder aussprechen, das Dionysische verbindet mit dem Apollinischen, mit gleicher Liebe die mannigfaltigen einzelnen Phänomene und das eine absolute Wesen umfasst, in bunter Geselligkeit und dunkler Einsamkeit zuhaus ist. Denn während so mancher andere, der sich kühlen möchte, das dürftige Wasser der armen Quelle, d. h. das nur hier und jetzt seiende Phänomenale verschmäht und sich lieber in das reiche grenzenlose Meer des Unbedingten wirft, im Absoluten aufzugehen verlangt — ist doch das Meer, wie ein solcher meint, der Anfang der Quelle und ihr Ende, so dass in ihm alles zugleich gegeben erscheint —, sind sie beide von dieser Einseitigkeit frei.

Vielmehr wie der Maler die Phänomene, die er erblickt, liebevoll auf Papier und Leinwand zusammenträgt, so sucht auch ihr Bewusstsein die Vielheit der schönen Phänomene zu sammeln, und sie sind nicht resigniert quietistisch genug, um nicht, wenn es geboten ist, sich an der stürmisch-tätigen Aktivität des Kampfes der Geister und der Leiber zu beteiligen; — aber freilich, wenn sie dann wieder die weite See, das Unbedingte (wie eben die „Erde" Symbol des Bedingten war), lockt, so kreuzen sie einsam, ohne mit der Zeit zu rechnen, im unermesslichen Ozean, in jener mystischen Nacht der Seele lebend, in deren Frieden die Freuden der Eingeborenen der Stadt, die sie verlassen haben, d. h. des phänomenalen Daseins, nicht störend hineintönen können. Kurz, sie leben in dem heraklitischen Symbolum des *ἐν διαφερον ἑαυτῳ*, wie es der Hyperion (II, 19) entwickelt hatte.

Der letzte Abschnitt enthält, möchte man sagen, die Synthesis der Erinnerung an die Stadt mit der Erinnerung an die Freunde: denn die Freunde selbst weilen nun in der Weinstadt Bordeaux bei den Indiern, d. h. den Dionysosdienern, die an der Garonne die Gabe des Gottes bauen. Zu dieser auffallenden Bezeichnung veranlasste den Dichter jener Bericht, dass der in Indien eindringende Alexander am Oberlaufe des Indus ein Volk von Dionysosdienern mit den griechischen Sagen vom Dionysos verwandten Mythen gefunden habe, welcher dann Ursache wurde, den Geburtsort des Gottes selbst, Nysa, nach Indien zu verlegen; vgl. Preller-Robert, *Griechische Mythologie*, 4. A., p. 703. An unserer Stelle ist daher der Indier als Landsmann des Gottes der Dionysosdiener schlechthin; aber auch der als Eroberer bis zum Indus vordringende griechische Dionysos, wie ihn dieselbe alexandrinische Zeit nach dem Bilde des Makedoniers geschaffen hatte, erscheint bei Hölderlin im *Dichterberuf* v. 1—4 und im *Einzigen* v. 53—59.

Ach, und dort haben die Freunde vielleicht den Dichter vergessen, denn er kennt die Wirkung der Eindrücke, denen sie jetzt ausgesetzt sind. Und noch einmal rauscht geheimnisvoll die See mit ihrer Symbolik herein; er weiss, wie sie das Auge bezaubert, dass nur noch für sie und ihre ewigen Geheimnisse im Gedächtnis Platz ist, und auch die nach der Geliebten ausschauende Liebe wird dazu beitragen, dass in ihrer Seele das Bild des nach ihnen verlangenden Freundes erbleicht: sollte aber dennoch bei ihnen ein Gefühl für ihn zurückgeblieben sein, so werden sie nach Dichterbrauch — denn auch sie sind Dichter — dasselbe in Poesie umgesetzt als tabula votiva im Tempel der Freundschaft aufhängen.

III. Der Rhein.

Der idealistische Pantheismus Fichtes und der dogmatische Spinozas, der im Grunde nur ein nicht zum Bewusstsein gekommener idealistischer ist, die beiden Systeme, welche neben demjenigen Platons das Denken Hölderlins am entschiedensten beeinflussten, führen konsequent zu einer Anthropomorphisierung der Natur, deren Phänomene die sichtbar gewordenen Gesetze des Denkens sind, wenn das Gott-Ich in der Vernunft erkannt wird, während, wenn es mit dem Wollen identifiziert wird, die Phänomene die Herausprojektion unseres moralischen Wesens bedeuten: nicht der Mensch ist ein Mikrokosmos, sondern die Natur der Makranthropos. Je lyrischer eine Veranlagung ist, um so inniger erkennt sie sich mit ihren Stimmungen in der Natur als in ihrem Spiegelbilde wieder, mit um so höherer Deutlichkeit beweist sie, man möchte sagen experimentell, die Grundidee des Idealismus, und in diesem Sinne ist jeder Lyriker, ob er will oder nicht, praktisch idealistischer Pantheist; am Himmel und auf Erden liest er überall nur die Geschichte seines eigenen Innern geschrieben und, ein Seher, vermag er aus den Dingen der Natur das Leben aller Individuen zu deuten, denn die objektive Natur ist nur das Symbol des einen Ich. So hatte Hölderlin lange nach einer Erklärung seines Wesens und seiner Bestimmung gefragt — da ward ihm die Erleuchtung vom Rhein als dem Gleichnisse des prophetischen Heros; und es entstand unser Dithyrambus als Dokument einer stolzen Resignation in ein grosses Geschick.

Str. 1. Der Dichter befindet sich auf inspirierendem Boden, wo in geheimen Offenbarungen manche Botschaft von unabänderlichen Dingen („entschieden") an Auserwählte gelangt; die Strahlen fallen senkrecht, es ist Mittag, die Stunde des Pan; da wird er unerwartet aus seinen Träumereien aufgeschreckt: Laute, die ihm von einem grossen Schicksal erzählten, sind an sein Ohr gedrungen.

2. Nun beginnt der Dichter zu berichten, wie dieses Rauschen des Rheinstroms ihn im Geiste den ganzen Lebensweg des Stromes schauen lässt: es ist die Darstellung eines sich vom triebhaft-unklaren Instinkt zur helläugigen Sophrosyne entwickelnden Lebens. — Noch nicht teilhaft des erlösenden Lichtes tobt er zunächst blind den ganzen Tag hindurch („taglang") nach Freiheit. — v. 24 ist nach „Jüngling" zu punktieren.

3. Als echter Göttersohn ist er nämlich in seiner Jugend mit eigensinniger Blindheit über seine Bestimmung geschlagen. Zwar die schnellfertigen Durchschnittsmenschen haben bei ihrer beleidigenden Klarheit so wenig wie das Tier Zweifel und Angst wegen ihrer Aufgabe; aber den

auserwählten problematischen Naturen ist das leidvolle Glück einer Periode der tastenden Unklarheit und des alles probierenden Suchens vergönnt; denn „man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ oder, wie Novalis einmal sagt, es „ist das Verworrene so progressiv, so perfectibel; dahingegen der Ordentliche so früh als Philister aufhört. . . . . . Durch Selbstbearbeitung kommt der Verworrene zu jener himmlischen Durchsichtigkeit, zu jener Selbsterleuchtung, die der Geordnete so selten erreicht.“ So hatte auch der Rhein, unklar über seine Aufgabe, von seiner Geburtsstätte nach Jonien eilen wollen, aber sein Schicksal hatte ihm Deutschland zur Wirkungssphäre bestimmt: der Dichter, den innigsten Wunsch seiner Jugend in das Symbol hineinprojizierend, begreift sein eigenes massloses Sehnen aus seiner Natur, es sanft verurteilend.

4. Schwer zu begreifen und selbst dem priesterlichen Sänger zu deuten kaum erlaubt ist das bedeutungsvolle Wesen der Seltenen, die zu intellektueller und moralischer Reinheit ins Leben traten. Als das Rätselhafte an ihnen erscheint die Unveränderlichkeit ihres Charakters, der, aller Not und Zucht zum Trotz, wie sie der Dichter selbst so reichlich erfahren hatte, ihr ganzes Leben hindurch sich selbst gleich bleibt: alles Empirische, das ihn modifizieren wollte, muss schliesslich dem intelligibeln Charakter selbst als Ausdrucksmittel seiner Freiheit dienen. Der intelligible Charakter des Rheines aber ist — wieder ist das Symbol durchsichtig genug — sich selbst genügende Freiheit.

5. Gerade jenen Sieg des Freien, des gerade gewachsenen Heroen, über die „Krummen“ des Alltags, die ihn nach ihrer beschränkten Laune formen wollen, beschreibt diese Strophe. Denn seine arglose Jugend erspähend, voll Begierde, dieses starke Leben ihren kleinen Zwecken dienstbar zu machen, wollen die egoistischen Ufer, dass er mit ihnen gehe, angeblich, weil sie es gut mit ihm meinen, in Wirklichkeit, um ihn als schmackhaften Bissen zwischen ihren Kiefern zu „behüten“ — doch wie Herakles in der Wiege die Schlangen erwürgt er sie. Aber nun liegt die Gefahr für ihn nahe, in absolutem Subjektivismus zu enden: ein zerstörender Orpheus risse er, das Chaos wiederbringend, Berge und Wälder hinter sich drein, wenn nicht das immanente Weltgesetz eingriffe.

6. Und von jetzt ab beginnt er die Beschränkung der Freiheit aus Freiheit zu lernen. Er findet Antithesen, die er nicht mehr aufheben kann: anfangs zürnt er dem Gesetze, das ihm solche Schranken in den Weg warf; aber das Weltgesetz erkennt das Recht alles Individuellen gleicherweise an, des Grossen und des Kleinen, und lächelt, im voraus wissend, dass gerade

durch dic Schranke das Ich in sich hineingetrieben da drinnen die wahre Betätigung der Freiheit finden wird. Und so folgt denn auf die Periode des dumpfesten Instinktes (Str. 2), des ersten ahnungsvollen aber unklaren Sehnens (3), auf die Periode eines alle Antithesen jauchzend negierenden, seiner Freiheit zum erstenmal sich bewusst werdenden Sturmes und Dranges (4, 5), nach jenem Durchgangsstadium der grollenden Unzufriedenheit, nur ein Individuum unter anderen zu sein, endlich die Periode der grossen siegreichen Ruhe der Sophrosyne und des tätigen nutzbringenden Wirkens im beschränkten Kreise, worin auch Faust am Ende seines durchstürmten Lebens den Sinn des Daseins erkannte: nun ist allem „Sehnen" unfertiger Unklarheit durch vernünftiges Tun für immer ein Ende bereitet.

So hörte der Dichter — denn den Dichtern haben wie dem Melampus Schlangen die Ohren geleckt — aus dem Rauschen des Rheines die Geschichte von der Entwicklung der Seele des Stromes: ein visionäres Bild, in dem sich ihm die Genesis des Heros erschlossen hat. Die in keine symbolische Form eingekleidete Reflexion des zweiten Teiles — gleich einer suggestiven Musik aber rauscht ununterbrochen in der Ferne der Rhein in dieser stillen Stunde des Pan, die beiden Teile des Gedichtes, die er inspiriert hat, zur Einheit verbindend — ist dem Gedanken nach die unmittelbare Fortsetzung, indem sie das innerste Wesen eben jenes so mühevoll erreichten Endzustandes, die wahrhaft heroische Sinnesart, analysiert.

Str. 7—8. Hier aber gilt es zunächst, von dem wahren Heros sein oft mit ihm verwechseltes Zerrbild, den „Schwärmer" (120) aus dem Geschlecht der Titanen, abzusondern. Den Übergang dazu bildet die jene Charakteristik des Rheins abschliessende Versicherung, dass eher die Erde, die Wohnung der Menschen, deren Satzungen und das sie erleuchtende Tageslicht vergehen werden, als dass der den Heros symbolisierende Strom die zu seiner reinen Jugend lebendig redende Stimme („es" 90) des Sittengesetzes vergessen könnte, was, um es aus dem Zusammenhange zu erklären, geschehen würde, wenn er das Leben seiner Kinder, die sich seinen Versprechungen vertrauend an seinen Ufern angesiedelt haben, verräterisch und gewalttätig in die Sphären fremder Freiheit eingreifend, zerstören wollte. Denn die verräterische Missachtung der ihn mit den Nächsten verknüpfenden Bande des Blutes ist das erste Stadium der Genesis des Schwärmers, dann schweift sein Wollen immer weiter über die ihm bestimmte Rechtssphäre hinaus und er missbraucht das von Prometheus gebrachte Feuer der Vernunft zu verbrecherischen Anschlägen, bis er endlich, in seiner Weise Pelion auf Ossa türmend, an Allmacht Gott gleich sein will. Dieser titanische Schwärmer ist der Mensch mit

der Bestie im Innern, der Übermensch des Kallikles, der Borgia, der mit Cäsarenwahnsinn geschlagene Imperator. Aber schon naht der in der nächsten Strophe geschilderte Fall. — Nicht damit es sich selbst für das Absolute halte ist nämlich das beschränkte Individuum vom Absoluten (den „Göttern") gesetzt, sondern weil dieses, welches an sich unbewusst ist, auf keine andere Weise zum Bewusstsein seiner selbst gelangen kann. Es wird aber diesem Zweck des individuellen Daseins, das überindividuelle Sein als die wahre Realität zu erkennen, Hohn gesprochen, so wie sich jenes nur Mittel seiende Individuum als ein um seiner selbt willen seiendes An-Sich ansieht: und so frevelt jener Gewaltsmensch gegen den metaphysischen Sinn des Lebens. Aber weil er nicht mit einem von dem unendlichen göttlichen Leben verschiedenen beschränkten menschlichen Dasein zufrieden war („nichts Ungleiches dulden wollte"), so muss die ironische Vernichtung seines übermässig bejahten Individuums und seines ganzen Geschlechtes gerade durch jene unnatürlichen Mittel, welche ihn zu göttlicher Allmacht führen sollten, das Gesetz der immanenten Harmonie der Welt befriedigen. — V. 117 ist nach „sich" ein Komma zu setzen.

Von diesem dunklen Hintergrunde hebt sich nun (9—14) die lichte Gestalt des wahren Heros ab, von dem Masslosen der sich frei Beschränkende, der Entsagende im Goetheschen Sinne.

Strophe 9 schildert die erlösende Ruhe seiner Sophrosyne, welche das „Himmlische" ist, nach dem allein er verlangte, das von den bösen widerstrebenden Trieben der menschlichen Natur Unbezwungene, welches den kühnen Sieger lächelnd mit willigen Armen empfängt; gepriesen wird der selig-bescheidene Überwinder deswegen, weil („dass" 126) er ohne mit seinen Wünschen darüber hinauszuschweifen in freudiger Resignation die ihm bestimmten Grenzen vor Augen behalten will: am Gestade dieses Landes seliger Ruhe stehend, wird ihm auch die wie Wogen zu seinen Füssen aufschäumende Erinnerung an die weite beschwerliche Reise zur Lust. — Zu schreiben ist 122 Schicksal,.

Dieser Zustand unbedingter Selbstherrlichkeit vereinigt nun in sich zwei sich zu einander wie Thesis und Antithesis verhaltende Stimmungen, die, nach dem Gesetze der Reaktion, abwechselnd Gewalt über den heroischen Propheten gewinnen: die Thesis ist das himmelhoch jauchzende Bewusstsein, ein auserwähltes Gefäss der Gottheit darzustellen die Antithesis, ein Grauen vor der eigenen Grösse und der Wunsch, auch dem Geiste nach zu jenen zu gehören, denen er nur am Körper gleicht.

Str. 10 die Thesis. Als exemplifizierenden Repräsentanten solcher des Gottes vollen und mit einer Sendung betrauten Halbgötter, an die er

jetzt denkt und denen er sich wahlverwandt fühlt, redet der Dichter, ihn besonders aus jener Schar mit einem rhetorischen „aber“ auswählend, Rousseau an. Doch er weiss nicht, mit welchem Namen er den Grossen, der einem ihn nicht verstehenden Geschlecht fremd ist, nennen soll, um dieser Generation sein Wesen begreiflich zu machen. Der Zustand indessen, auf den es hier ankommt, wird an seinem Beispiele als eine lustvoll alles vergessende dionysische Ekstase geschildert, in welcher er, wie Hölderlin selbst in diesem Dithyrambus, aus der Fülle der Gesichte eine der Regeln spottende Sprache, zu der nur die Reinsten fähig sind, vernehmen lässt, vor der alle Uneingeweihten, mit geistiger Blindheit geschlagen, davonfliehen.

Zu schreiben V. 143: Und, süsse Gabe zu hören, : als Apposition zu „reden“. V. 144 : Fülle, (E.)[1]). V. 145 : Weingott, (E.). V. 146 : Reinesten,.

Str. 11—14 die Antithesis. Der Mensch ist ein Doppelwesen. Wenn jene Heroen (die wahren Söhne der Erde sind sie, weil nur in ihnen sich der Sinn der Mutter ganz offenbart) allliebend und von hingegebener Passivität wie jene und deshalb („so“) auch mühelos wie sie empfangend, den göttlichen Teil ihrer Seele so leicht begnadet sehen, dann erschrickt der sterbliche Teil (die Betonung liegt v. 154 auf dem Adiectivum) in ihnen, weil da etwas ganz Ungeheuerliches, das er nicht begreifen kann, mit ihm zusammengeknüpft ist: und so entsteht dem Heros, wenn er bedenkt, dass er in dionysischer Lust, die ihm nun als Last vorkommt, als Atlas eine Welt trägt, Furcht vor dem Übermenschen und seiner Freude in ihm, so dass er in antithetischer Stimmung wünscht, nur Mensch unter Menschen zu sein. Und nun (159—209) folgt eine bezaubernde Schilderung dessen, was dann als jenes höchste rein menschliche Glück erscheint, in welchem der mit ausserordentlichen Erregungen Begnadete so gern sein Genüge fände. Weiter als eine strenge Disposition erlaubt ist vielleicht diese Beschreibung ausgesponnen; seien wir dem Dichter darum nicht böse: er ergeht sich zum letztenmal unter den Bäumen des Paradieses. Tagsüber möchte er im Walde liegen, um noch einmal Knabe zu sein und wie ein Anfänger von den Nachtigallen die Kunst des Gesanges zu lernen, und nur die er liebt, sollten sich an ihn erinnern dürfen („fast ganz vergessen“).

Zu schreiben: V. 151 : Allliebend: V. 152 : alles; V. 154 : Mann. — Der Nachsatz zu dem nun folgenden Vordersatz beginnt 159. v. 160: vergessen,.

Str. 12. Um die Zeit der Dämmerung aber möchte er aufstehen und dem milden Lichte der untergehenden Sonne entgegenziehen. Das Subjekt

1) Die mit (E.) bezeichneten Änderungen finden sich auch in der Ernstschen Ausgabe.

des langen Nachsatzes ist der „Tag“ (179), der trotz alles Bösen, das er auf seiner Wanderung beschienen, doch des Guten mehr gefunden hat.

Zu schreiben: V. 167 : Kühle, V. 175 : hat, (E.) V. 177/8 : Der Bildner, (E.) Gutes mehr Denn Böses findend, V. 179 : Erde, der Tag, (E.).

Str. 13 enthält eine Beschreibung der geheimnisvollen Wirkung, welche die Magie der Dämmerung auf die Menschen der Stadt ausübt, in deren Kreis der Dichter jetzt aus dem Walde heraustritt. Ein Fest der Liebe feiert der Mensch mit der Natur; ein inniges Gefühl der Zusammengehörigkeit ergreift für eine Weile den Einzelnen und lässt ihm alle, die das Schicksal durch die mannigfaltigsten Unterschiede von ihm getrennt hat, als seinesgleichen in dem Einen unendlichen Geiste erscheinen.

Zu schreiben: v. 187 : waren: v. 190 : umsäuselt;

Str. 14. Zwar geht uns zeitlichen Geschöpfen diese Stimmung in der Flut der Erscheinungen wieder vorüber anders als den Göttern, für die es, weil sie ewig, d. h. ausserzeitlich sind, nur ein stehendes Zugleichsein, ein Nunc stans, gibt. Aber da bietet uns das Gedächtnis Ersatz, mit dessen Hilfe wir in der Phantasie das Vergangene immer von neuem als dasselbe Gegenwärtige erleben können; die Dauer indessen, in welcher jene Stunde mit ihrem Ewigkeitsgehalt in der Erinnerung weiterlebt, ist bei den einzelnen Menschen verschieden: selig, dem sie in ihrer Intensität bis zum Tode bleibt. Nun aber erhebt sich ein neues Problem. Diese Seltenen haben nicht alle die notwendige Kraft, ihre seligen Gesichte dauernd zu ertragen, sondern mancher Geist bricht unter diesem Übermass von Glück zusammen, denn das Glück ist schwerer zu ertragen als das Unglück. Nur ganz selten gelingt es einem, wie Sokrates mit vom Wein ungetrübten Bewusstsein vom Gastmahl des Agathon wegging, unberauscht von der Süssigkeit solcher Erinnerungen vom Bankett des Lebens aufzustehen. Die Ahnung seines eigenen Geschicks liegt über diesen Versen Hölderlins; er war kein Sokrates, der bis zum Aufbruch vom Gastmahl „helle“ blieb: sein Geist hatte gelitten unter der gefürchteten Intensität der Erinnerung. —

Zu schreiben: v. 205 : es,.

Str. 15 enthält eine kurze Widmung. Der Freund, welcher in jugendfrischem Gemüte die erhebende Kraft des Sittengesetzes empfindet, erkennt den durch dasselbe sprechenden Einen Gott auch in den Erscheinungen der Natur wieder, denn Blitz und Gewitterwolken sind mehr als blosse Phänomene für ihn: und hinter dem in Fiebergluten tätigen und an seine Bahn wie von einer Kette gefesselten Sonnenball, und hinter der alles in chaotischer Ermattung durcheinanderstreuenden Finsternis der Nacht er

schaut er das Lächeln des einen absoluten Geistes und seinen unen-
Frieden.

Zu V. 212 : „Stahl" ist ein sinnstörender Schreibfehler für „S
d. h. Blitzstrahl, wie *Dichterberuf* V. 24 und *Empedokles auf dem*
V. 453.

V. 215 : „Herrscher" wie *Empedokles* l. c.

V. 217 : „er", d. h. der sich in der Sonne objektivierende Her

V. 218 : scheinet = bescheinet. Die erregte Beschreibung
brennenden Sonnenglut an dieser Stelle, wo die ehemalige Verehrung
wohltätigen Sonnengottes einer scheuen Angst vor dem Apollo des
fangs der Ilias gewichen ist (vgl. *Patmos 190*), die sich in diesen D
ramben aussprechende Vorliebe für Dämmerung (*Rhein* 180—194)
Nacht stehen unter dem Eindruck jenes Erlebnisses unter der heissen
zösischen Sonne, auf das er geheimnisvoll in dem Briefe an Böhle
anspielt: „und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen,
Apollo mich getroffen" — wie er einst seinen Liebling Hyakinthos w
Willen getroffen hatte.

IV. Die Wanderung.

Eine der bezeichnendsten Tendenzen des romantischen Erotikers ist der Wandertrieb. Die Unruhe und Unzufriedenheit seines suchenden Geistes findet ihren sichtbaren Ausdruck in einem unstät von Ort zu Ort pilgernden Leibe; enttäuscht in Wirklichkeit immer nur über sich selbst, wendet er sich enttäuscht immer aufs neue von den Erscheinungen ab, bis er endlich seiner Rastlosigkeit müde entdeckt, dass er längst besass, was er, die Augen verschliessend, draussen gesucht hatte. Die Gestalten, die dieser romantische Mensch schafft, in denen er, der unbedingt Subjektive, immer nur sich selbst aussprechen kann, werden deshalb auch wandernde, ihr Ich suchende Pilgrime sein: Ofterdingen findet es im Kelch der blauen Blume wie es Dante, der, weil er am tiefsten gelitten und gerungen hatte, auch die furchtbarste und unerhörteste von allen zum Reiche des Friedens führenden Strassen wandern musste, in Gott fand. So wird auch dem Romantiker Hölderlin, den wie das Schicksal auch sein romantisch-erotische Natur verurteilte, die angeknüpften Bande stets von neuem zu zerreissen, um als Nomade weiter zu ziehen, und der darum aus Wahlverwandtschaft die rastlos strömenden Wasser liebte, selbst nicht in den Träumen der Phantasie Ruhe zuteil. An sich ist es nichts Besonderes

wenn der Dichter Reisen schildert, die sein Leib wirklich gemacht hat. wie in der *Herbstfeier* und der *Heimkehr*, oder wenn der Anblick von Main und Neckar eine müde Sehnsucht nach dem Boden des hellenischen Landes in ihm erweckt; aber seine Phantasie führt ein sich allmählich von der Realität loslösendes Sonderleben. Er steht im *Wanderer* am Pol und in der Wüste, er wandert im *Archipelagus* alljährig im Frühling nach dem griechischen Inselmeere; doch Halluzinationen von dämonischer Wirkung, in denen er Aufgaben erfüllt und Offenbarungen empfängt, ohne an der Realität dieser Vorgänge zu zweifeln, dahinschwebend wie ein gespenstischer Schatten, ohne den Gesetzen der Schwere und der Bewegung unterworfen zu sein und doch fast verzehrt von einer tödlichen Glut der Empfindung, sind die drei unheimlichen Reisen in *Brot und Wein*, der *Wanderung* und *Patmos*: nur noch in dem Lande, von dem man nicht zurückkehrt, konnte er, von diesen nach Hause gekommen, mit Baudelaire etwas Neues zu finden hoffen.

Die vier Teile unseres nach Gedankenentwicklung und Sprache klarsten Dithyrambus treten scharf hervor. Trotz des der Heimat gespendeten Lobes will der Dichter nach dem Kaukasus. V. 8: Das „Haus" ist das im *Rhein* V. 6 die „Burg der Himmlischen" genannte Alpengebirge; der Herd, d. h. die heiligste Stelle dieses Hauses, ist für den Dichter der St. Gotthard, weil von ihm der Rhein entspringt. — Dort am schwarzen Meer trafen sich nämlich Germanen und ein indischer Stamm; aus beider Verbindung entstand das hellenische Volk, ob solcher Synthese beider Vollkommenheit in sich vereinigend. V. 33: fortgezogen ist zu „Eltern" gehöriges Participium. V. 40f. sind sprachlich schwerfällig: Als sie beide sich erst einmal angesehen hatten, da nahten die andern zuerst. — Am Gestade Kleinasiens, auf den Inseln, auf dem Festlande von Hellas blühte dieses Geschlecht; und Tag und Nacht lebt der Dichter im Mai in Gedanken auf dem durch sie geheiligten Boden. — Diesmal aber ist er nicht zu eigner schmerzvoller Lust gekommen: die Gegenwart und die Heimat haben ihn wiedergewonnen, wie der nächste Dithyrambus noch deutlicher bekennen wird. Der Dichter ist endlich positiv geworden: er will die Charitinnen, das Symbol der griechischen Kultur, unter den Deutschen, die immer noch Wilde sind, ansiedeln. Aber wie kann er selbst sich ihrer bemächtigen? Da es weder mit List noch Gewalt geht — *spiritus flat ubi vult* —, so will er still warten, bis der Moment der Inspiration kommt, d. h. die Charitinnen bei ihm sind, damit er wiederholend, was sie ihm eingeben, das Volk mit ihrem Wesen vertraut mache. Der Dithyrambus stellt also unter dem Symbol der Reise nach Hellas die Versenkung des

Ich in sich selbst dar, um in seiner geheimsten Tiefe die Chaunnen zu finden, die im höchsten Sinne die immanente Harmonie der Welt bedeuten; es ist derselbe Prozess, für den Goethe das Symbol des zu den Müttern fahrenden und aus ihrem Reiche den magischen Dreifuss entführenden Faust geschaffen hat.

V. Germanien.

Auf die Energie der geschichtsphilosophischen Konstruktionen prophetischer und reformatorischer Geister, die das Ideal einer neuen Menschheit in sich trugen, hat oft der zufällige Umstand, dass in ihr Leben der Beginn eines neuen Jahrhunderts hineinfiel, keinen geringen Einfluss ausgeübt. Nicht nur religiöse Enthusiasten des Mittelalters und der Renaissance wie Joachim von Fiore und Campanella klammerten sich bewusst an die Zahl: selten war der Aufgang eines neuen Jahrhunderts mit einem so inbrünstigen Glauben als der Beginn einer neuen Ära für die Menschheit gefeiert worden wie der des neunzehnten von den grössten deutschen Dichtern und Denkern, welche, der Weisheit des Qoheleth spottend, die endliche Ankunft des „Reiches" erwarteten, mochten sie im übrigen von der ästhetischen, moralischen oder religiösen Vernunft die Erlösung aus einer unerträglich gewordenen Gegenwart erhoffen. Auch Hölderlin trat infolge einer inneren Umwandlung in die Reihe dieser erhaben Irrenden. Gerade damals begann er, der rückwärts schauende laudator temporis acti, sich davon zu überzeugen, dass das goldene Zeitalter nicht hinter uns, sondern vor uns liege, dass er als Prophet es zu verkündigen habe und dass der erwartete Friede die neue Ära inaugurieren werde. Schon in der zu Beginn des neuen Jahrhunderts entstandenen Ode *Der Frieden* tauchten verwandte Gedanken auf. Deutlicher redet er kurz vor seiner Abreise nach Hauptwyl im Dezember 1800 in einem Briefe an seinen Bruder, wo er visionär-geheimnisvoll von dem nahen Frieden spricht, „der gerade das bringen wird, was er und nur er bringen konnte; denn er wird vieles bringen, was viele hoffen, aber er wird auch bringen, was wenige ahnden. Nicht dass irgend eine Form, irgend eine Meinung und Behauptung siegen wird, dies dünkt mir die wesentlichste seiner Gaben. Aber dass der Egoismus in allen seinen Gestalten sich beugen wird unter die heilige Herrschaft der Liebe und Güte, dass Gemeingeist über alles in allem gehen, und das deutsche Herz in solchem Klima, unter dem Segen dieses neuen Friedens erst recht aufgehen, und geräuschlos, wie die wachsende

Natur, seine geheimen, weitreichenden Kräfte entfalten wird, dies mein' ich, dies seh' und glaub' ich und dies ist's, was vorzüglich mit Heiterkeit mich in die zweite Hälfte meines Lebens hinaussehen lässt.“ Als dann die Nachricht von dem zu Lunéville geschlossenen Frieden nach Hauptwyl gelangt, teilt er seine freudige Erregung sofort der Schwester mit. „Ich glaube, es wird nun recht gut werden in der Welt. Ich mag die nahe oder längstvergangene Zeit betrachten, alles dünkt mir seltne Tage, die Tage der schönen Menschlichkeit, die Tage sicherer furchtloser Güte, und Gesinnungen herbeizuführen, die ebenso heiter als heilig, und ebenso erhaben als einfach sind.“ — Von dieser Zeit an werden bei dem ehemaligen Deutschenverächter des *Hyperion* die Gedanken über Deutschlands Bestimmung häufiger, klarer und kühner, wofür auch der Umstand, dass er aus eigener Erfahrung den Gegensatz von französischem und deutschem Nationalcharakter kennen gelernt hatte, nicht ohne Bedeutung war. Und als er durch den im März 1802 zu Amiens abgeschlossenen Frieden die Ruhe von ganz Europa gesichert glaubte, so dass nun von Deutschland, ohne durch Waffenlärm übertönt zu werden, die Botschaft vom Vernunftstaate verkündigt werden könnte, dichtete er, in die Heimat zurückgekehrt, den Dithyrambus *Germanien*, um dem Vaterlande zu sagen, dass die Stunde da sei und was sie verlange.

Str. 1. Der Dichter verzichtet endgültig auf seinen romantischen Traum, die Vergangenheit ins Leben zurückzurufen: seine trauernde Sehnsucht gilt von nun ab der Verwirklichung jener grossen Verheissungen, die am Himmel der Gegenwart hängen; für sie will er kämpfen, obwohl er dort ein schweres ihm drohendes Geschick liest — so liess sich Achill trotz des Orakels nicht vom Kampf gegen Hektor abhalten.

V. 3 : Aposiopese; zu ergänzen „rufe ich“ oder „will ich“.

V. 4 : auch diesen Dithyrambus begleitet das Rauschen des Wassers, diesmal das Symbol einer ungestillt fordernden grossen Sehnsucht (V. 9); so rauschen die Brunnen in Nietzsches dämonischem Nachtlied, begleitet von der Seele des Dichters.

V. 6 : Dieser Kausalsatz bezieht sich auf den aus der vorausgegangenen Frage herauszulesenden positiven Gedanken: sondern etwas anderes will das heiligtrauernde Herz.

V. 7 : „als“, d. h. „so wie“ er an heissen Sommertagen, schwerer als Blei, drückend auf uns liegt.

V. 15 : Anakoluth: für „euer — sehn“ schiebt sich „Gestorbene zu wecken“ als Subjekt ein. — Der Dichter begreift das Unerlaubte seiner

bisherigen poetischen Nekromantie und das Gefährliche derselben („Wir saugen dir die Seele aus, Die Toten sind unersättlich"). — „als wär's wie sonst" noch lebendig, während es doch nur einem durch die Kraft des Geisterbeschwörers gebannten Phantom angehört. — Zu schreiben: V. 3 : mehr,— ib. aber, (E.) V. 7 : und, V. 8 : heut, (E.), V. 15 sonst,—.

Str. 2. Zwei Umstände bezeugen nämlich die unwiderrufliche Dämmerung der griechischen Götter („ihr hattet eure Zeiten"). Zunächst ein aus dem historischen Lebensprozesse der Religionen abgeleitetes Gesetz (v. 20—28): dass, wenn eine neue Religion durch Aufhebung des alten Priesterstandes den kultlichen Handlungen der alten Religion ein Ende gemacht hat, der vernünftige Wille des historischen Prozesses damit deren Götter als für die Zukunft bedeutungslos dem Untergang bestimmt hat; doch gleichwie wir an den Totenfesten Lichter auf die Gräber zu setzen pflegen, so brennen auf dem heiligen Grabe der griechischen Religion viele Kerzen, nämlich Sagen und Legenden, und der Rauch dieser Kerzen umnebelt uns immer dichter, bis wir gar nicht mehr sehen können, wo wir eigentlich stehen, denn in den Rauchwolken erblicken wir geisterhafte Gebilde, die Toten, die zu einem kurzen Scheinleben aus dem Grabe gestiegen sind; — aber zerstreut diesen betäubenden Nebel und ihr werdet die Gottmenschen einer nahen Zukunft gewahr werden! Denn, und das ist das zweite (v. 30—32) jenem coordinierte Moment, schon sieht der Prophet am Himmel diese ungestüm nach dem Besitz der Erde verlangenden göttlichen Menschen, wie in der nächsten Strophe ausführlicher begründet wird.

V. 17 : „damals" gehört zu „gegenwärtigen" wie zu „wahrhaftigen". Vgl. V. 97. — Zu schreiben v. 25 Sage, V. 27 : geschieht:

Str. 3. Hoch auf heiligem Berg steht der prophetische Dichter. Unter sich sieht er die erntereif wartenden Felder des Lebens und das für den neuen Gott schon zubereitete Opfer; ungehindert dringt sein seherisches Auge nach Osten, der Heimat der Sonne, nach Hellas, Jonien, Indien, und mannigfache Stimmungen wandeln ihn an. Und während er nach etwas ausspäht, wird ihm dreifach die Zukunft angekündigt: greifbar im treuen Bilde scheint ihm die neue Menschheit vom Äther herabzusteigen, sie weissagende Stimmen fallen Regentropfen gleich vom Äther („von ihm"), von ihr flüstern rauschend die Bäume des heiligen Haines im Hintergrunde. Da endlich erscheint ganz fern im Osten der Bote des Vaters Zeus, nach dem er ausgespäht hatte. Über die drei Länder, welche die arische Kultur begründeten, hinfliegend, sieht der Adler endlich das vierte, mannig-

fach landschaftlich, politisch und geistig in sich differenzierte, zu seinen Füssen, voll Freude rascher fliegend als je bei der Besorgung eines Auftrages.

Zu schreiben: V. 44 : Italiens, (E.) d. h. der danach über die Opferhügel Jtaliens fliegt.

Str. 4. Man möchte sich an die zahlreichen Darstellungen der annunziazione in der frühen florentinischen und sienesischen Kunst erinnernd unserem Dithyrambus den Untertitel *Die Verkündigung* geben: sowie dort der Engel kommt hier der Adler mit seiner Botschaft zur vergine (V. 68) Germania, nicht zu jenem anspruchsvollen Weibe, welches die neuere Denkmalskunst aus ihr gemacht hat, sondern zu einem Kinde (54), wie ein Mädchen des Trecento gross an Glauben (56) und schamhafter Bescheidenheit (67, 87), mit den weitgeöffneten (51) visionären Augen, wie sie später von den Malern der deutschen Romantik verkörpert wurde — und er ruft ihr sein *Ave Germania gratia plena Dominus tecum* zu.

V. 53 der Sturm, der eben über sie hingebraust war, d. h. die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1800, in dem Moreau nach der siegreichen Schlacht bei Hohenlinden bis in die Nähe von Wien vordrang, hatte ihren ahnungsvollen Glauben nicht getrübt, so dass die Götter sie ob dieser Zuversicht auf den Sieg des Guten in der Welt, wodurch sie sich im Bewusstsein zur Grösse des Weltgeistes, der Macht der Höhe, erhob, bewunderten.

V. 60 für dich ist eine Botschaft von einer Grösse und Bedeutung bestimmt, wie sie bisher noch keine Begnadete von mir vernahm.

V. 61 heisst der Adler der „Jugendliche", V. 47 der „Alte", denn er ist die eine uralte und doch jedesmal ewig junge Stimme Gottes, die der Berufene in sich vernimmt, wie sie schon die unendliche Reihe der Geschlechter vor ihm vernahm, und wie sie in alle Zukunft sich hören lassen wird. — Zu schreiben: 57 Höhe, 59 „Dich (E.) 60 ergreifen" (E.).

Strophe 5 enthält die Begründung des *Dominus tecum* aus der Entwickelung der Jungfrau von einer Zeit an, da sie noch in kindlicher Unbewusstheit in ihren Urwäldern hindämmerte, ehe sie Tacitus gesehen hatte, als noch niemand Interesse an ihr nahm, nicht einmal sie selbst; der Adler aber, der sie nicht verkannte, hinterliess ihr damals die Gabe der Rede („die Blume des Mundes"). Der Adler bedeutet die innere Stimme des Selbstbewusstseins, die in ferner Vergangenheit in einer stillen Stunde des Pan, der Stunde aller Inspiration, noch nicht in vollkommener Klarheit, wie jetzt, sondern wie ein Hauch kommend und verschwindend zum ersten

Mal sie hatte ihre Bestimmung ahnen lassen: und die deutsche Volksseele schuf sich entwickelnd einsam aus eigenster Kraft in grossen Individuen Werke der Dichtkunst und Philosophie. Es ist nämlich die deutsche Volksseele befähigt zu solcher Rede, weil sie unendlich umfassend ist wie die von ihr begriffene Mutter Natur.

Zu schreiben: V. 69 : wusstest — Ich (E.): anakoluthisch.

V. 69 : nicht; V. 72 Mundes, V. 73 auch, (E.) V. 76 allem. (E.)

V. 77 : „Die Verborgene" d. h. sie wurde „sonst", als man nämlich noch die Weltseele verehrte von den Menschen „die Verborgene" genannt, denn sie war Isis, deren Schleier niemand gehoben hatte. Diese Auffassung scheint besser als eine andere, ebenfalls mögliche, nämlich zu interpungieren: *die Verborgene,* so dass dieses Apposition zu „Mutter" wäre; „sonst (d. h. in alten Zeiten) genannt" (d. h. verehrt) wäre dann eine zweite Apposition zu „Mutter."

Str. 6. Und nun ergeht die Aufforderung an die Jungfrau, mit der Verkündigung des neuen Reiches nicht länger zu zögern. Wie die Pythia von den Dämpfen der Schlucht soll sie sich von den reinen Lüften des Morgens inspirieren lassen, bis die Augen ihres zweiten Gesichtes offen sind. Heilige Scheu und schamhafte Bescheidenheit, mit der („so" V. 89) zu reden allerdings selbst für Götter geziemend und weise ist, dürfen sie jetzt nicht zurückhalten. Denn wenn einerseits das Gold lauterer Wahrheit reicher denn das Wasser überfliessender Quellen in einer Seele, wie jetzt in der ihrigen, strömt und andrerseits die Constellation der Gestirne den Zorn Gottes über die Gegenwart zu erkennen gibt, eine Wiedergeburt der Menschheit fordernd, dann ist es ihre Pflicht, gerade jetzt mit ihrer Wahrheit aufzutreten, als Morgenröte zwischen der Nacht der alten und dem Tage der neuen Zeit. Mag sie ihre Wahrheit immerhin dreifach umschreiben: so wie sie einmal von ihr verkündigt — wenn auch „ungesprochen", d. h. nicht offen ohne Symbolik ausgesprochen — da ist, so wird sie nie mehr aus der Welt zu schaffen sein.

Zu schreiben: 81 Morgenlüfte 82 bist, (E.) 87 Scham, 88 Zeit 90 überflüssiger 94 es;.

Str. 7 schildert andeutend das durch sie zu verkündigende, in der „Mitte der Zeit" liegende Reich, die Brücke zwischen der links liegenden untergegangenen griechischen Kultur und dem „rechthin" aus weiter Ferne schon herüberleuchtenden himmlischen Jerusalem (vgl. den früheren Aufsatz über Hölderlins *Patmos.*)

V. 97 „der heiligen Erd" ist abhängig von „Tochter" und von „Mutter". (vgl. „damals" in V. 17). In derselben mystischen Vorstellungs-

und Ausdrucksweise redet St. Bernhard die Jungfrau Maria bei Dante *Parad.* XXXIII, 1, an: *„Vergine Maria, figlia del tuo Figlio"*, Worte, die Botticelli auf den Thron seiner Madonna in der florentinischen Akademie geschrieben hat.

V. 100 denn die Namen der Naturgewalten erinnern den Dichter daran, dass dieselben einmal in der griechischen Naturreligion als göttliche Wesen verehrt wurden. — V. 101 „Wie anders ist's" ist auf diesen Untergang anspielende Parenthese.

V. 104: die Erde wird, geweiht durch die heiligen Zwecke der neuen Menschen, im Aether schweben, dessen Ruhe nach der grossen Verbrüderung nicht mehr durch Kriegslärm, wie ihn *Der Frieden* geschildert hatte, gestört sein wird.

V. 107 die „Unbedürftigen" sind die Kräfte und Erscheinungen der Natur, besonders die wegen ihrer leuchtenden Bedürfnislosigkeit immer bewunderten Gestirne, welche sich gern an den pantheistischen Feiertagen der neuen Menschheit von dem sie in ihrer freien Bedürfnislosigkeit nachahmenden Geschlecht feiern lassen; wie Gastfreunde weilen sie unter solchen Verwandten sich des Kultus, den einst die Griechen für sie hatten, erinnernd.

V. 109 diese Feiertage weissagt Empedokles in seiner grossen Rede den Agrigentinern auf dem Aetna; als nahe bevorstehend, denn „siehe des Jahrs Vollendung ist nahe," schildert sie auch der *Archipelagus* V. 257—277.

Zu schreiben 100 wieder. — 101 ist's. — 106 sind, (E.) 107 Unbedürftigen, (E.).

VI. Der Einzige.

Die Befreiung aus den Fesseln jener Nostalgie, für welche er in seinem *Griechenland* und einigen Stellen des *Archipelagus* den verzweifeltsten Ausdruck gefunden hatte, vollendet sich dem Dichter, der sich in *Germanien* zu einem Glauben an den historischen Fortschritt in der Entwickelung des Geistes durchgerungen hatte, in dem *Einzigen* und dem folgenden Dithyrambus durch eine religiöse Tatsache, indem er zu einem Verständnis der Person Christi gelangt. In der höheren Synthese des Gottessohnes hat er eine Versöhnung des griechischen Heros und Christi, als seiner Antithese, gefunden, so dass sich sein Pantheismus, der solange an dem Mangel litt, eine einzelne Erscheinungsform zur absoluten Religion

zu potenzieren, sich nun mit Bewusstsein zu einer überhistorischen, ewigen Religion emancipiert: in der Idee eines seinem Wesen nach sich in bewussten Setzungen, seinen Söhnen und Abbildern, ewig findenden absoluten Geistes (Zeus) schwindet alle lokale oder zeitliche Beschränkung. Die Obiectivationen der Thesis, welche der Dichter auf seinen visionären Reisen nach den heiligen Orten von Hellas und Jonien (V. 18—24) geschaut hat, höhere Menschen und kulturfördernde Heroen wie Herakles und Dionysos, sind die Vertreter der *vita activa* in der Welt; ihre Antithese, Christus, ist der Repräsentant eines sich von aller Phänomenalität abwendenden, im Vater ruhenden Lebens. Dass der Dichter die Antithese mit ausserordentlich starkem Pathos erlebt, kann nicht überraschen: war es ihm doch mit der Thesis die Jahre hindurch ebenso ergangen; seine Natur begreift, wie er jetzt klagt, die Notwendigkeit der Synthese leichter mit der Vernunft als mit dem Gefühl. Langsam hatte diese Antithese immer stärkeren Einfluss auf ihn gewonnen wie jene Gedichte, in denen er das Wesen Christi von den verschiedensten Seiten auszusprechen sucht, bezeugen: als den Mann der grossen Liebe und des tiefen Mitleidens mit den Menschen feiern ihn die an die Grossmutter gerichteten Distichen; als der zur Erlösung der Welt freiwillig den Opfertod Suchende war er ihm bei Abfassung des Empedokles Problem und Vorbild; der Lehrer der süssen Geheimnisse der die Welt aufhebenden mystischen Nacht, der zugleich in den Symbolen von Brot und Wein die Göttlichkeit der Natur verkündigte, ist er in dem nach diesen Symbolen genannten Distichenzyklus; als den dereinst Wiederkehrenden und das himmlische Jerusalem Begründenden besingt ihn *Patmos*, während er in unserem Dithyrambus als eine Individuation des Zeus neben vielen anderen Söhnen, den Logoi oder Gedanken (V. 13) des Einen Vaters, erscheint.

V. 53 ist das sinnlose „Erier“ ein Schreibfehler für „Evier“, den bekannten Beinamen des Dionysos *Εὔιος* Evius. — Zu schreiben: 21 Isthmus; 32 liebe, euch: 33 Geschlechts, 34 Kleinod, mir, 35 Gaste, 45 selbst, (E.) 55 und, 57 Dienst, 62 Männer: 78 Aar, — 83 wirklich, — 87 Lüften:

Die Stelle 76—87 unterbricht sinnstörend den Zusammenhang. Da nun in keinem Dithyrambus dieses ganzen Zyklus die Gesetze der Logik verletzt sind und besonders der vorliegende durch seine klare und schlichte Gedankenentwickelung die Annahme einer geistigen Verwirrung des Dichters bei der Abfassung desselben offenbar ausschliesst und durch die einfache Versetzung der genannten Stelle hinter V. 65, so dass sich V.V. 88/89 unmittelbar an V. 75 anschliessen, der notwendige Zusammenhang gewonnen wird, so scheint es vielleicht geraten, diese Umsetzung vorzunehmen; eine

bei schon verminderter Kraft der Aufmerksamkeit hergestellte Abschrift konnte leicht durch mannigfache Möglichkeiten gestört den Passus an der ungeeigneten Stelle, wo er jetzt steht, einschieben und diese so nachträglich verwirrte Reinschrift als Archetypus neuen Abschriften dienen; auch die von Litzmann bezeichneten Lücken werden dann jedenfalls von der Gedankenentwickelung nicht mehr postuliert. Nach unserer Vermutung ist also der Zusammenhang der Gedanken folgender. Aus zwei Gründen sind die Bedenken, Christus mit den heidnischen Heroen zu vergleichen, ungerechtfertigt: 1) ist beider Vater, wie der Dichter wohl weiss, derselbe, weil allein herrschende, Gott 2) haben sie ein demjenigen Christi ganz analoges Leben geführt: gefangene Adler wie er waren die Heroen und wie er, der „Meister" und „Sohn", auch sehr betrübt über das Tun der Welt (V. 79—83 ist als Parenthese zu kennzeichnen), bis sie endlich wie er verklärt zum Olymp steigen durften. Bei dieser also bewiesenen Coordination beider fürchtet nun der Dichter (v. 66—75), seiner Natur nachgebend vorher allzu überschwänglich die Antithese gepriesen zu haben, was er nächstens an der Thesis wieder gut machen will. Das Beste ist nämlich das Mass, und worin dieses gegenwärtig für ihn besteht, sagen die beiden letzten Verse. Denn, wie Hölderlin hier die oben erklärte Synthese ausspricht, der Dichter soll zugleich geistig und weltlich, christlich und heidnisch sein: ist doch Gott selbst so Natur wie Geist.

Zoologia poetica.

Von

Richard M. Meyer.

Eine der lockendsten, aber auch der schwierigsten Aufgaben, die die Litteraturforschung künftiger Zeiten zu leisten haben wird, ist: die Wechselbeziehnungen zwischen bildender Kunst und Poesie eingehend zu studieren und darzustellen. Nur für die ältere Litteratur besitzen wir schon grössere Arbeiten dieser Art, besonders zur Kunstgeschichte der antiken, in geringerem Masse auch der germanischen Heldensage. Systematisches haben aber selbst hier auch die bedeutenderen neuen Arbeiten — insbesondere Webers *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst* — nicht gebracht, während andererseits Burdach seinen programmatischen Betrachtungen auf der Kölner Philologenversammlung (1895) zu wenig Stoff beigegeben hat.

Aber die gegenseitige Befruchtung von *Bild und Lied* — um Roberts glücklichen Buchtitel anzuwenden — hört keineswegs etwa mit der Erfindung des Buchdrucks auf, auch nicht mit den Nachzüglern älterer Manier in den Bilddichtungen der Reformationszeit, des dreissigjährigen Krieges, und wieder der Romantiker. Man braucht ja nur an die Entstehungsgeschichte von Kleists *Zerbrochenem Krug*, vor allem aber an die starken Einwirkungen der Malerei auf die Dichtung des alten Goethe zu erinnern; hat doch für diese jüngst Morris (*Goethestudien* 2. Aufl. 1, 114 f) aus dem *Faust* reichhaltige Zusammenstellungen gegeben.

Für einen Einzelfall, der an sich wenig Bedeutung hat, gebe ich hier ein paar Belege, die doch in ihrer Anreihung eine nicht uninteressante Entwickelung darstellen.

Die alte Kunst besonders des Orients schwelgt in der Bildung wunderbarer Bastardgeschöpfe. In seinem Buch über den *Papstesel*, das uns auch weiter beschäftigen wird, führt Konrad Lange (S. 20)

„die Kentauren, Faune, Hippokampen, Tritone, Sirenen, Nereiden, Sphinxe, Drachen und Greife der antiken Mythologie“ auf, und die Musterkarte ist damit so wenig beendet, dass sogar die — neben den Kentauren — vor allem charakteristischen Schöpfungen darin fehlen: die sprichwörtlich gewordene Chimaera und der von Goethe so gern (besonders für seinen *Faust*) gleichnisweise verwandte Tragelaph.

Man pflegt diese Monstra des Orients lediglich aus barbarischer Freude an willkürlicher Mischung der Körperformen zu erklären. Aber auf diesen Pfaden ist den „Erfindern“ der babylonischen Greife und ägyptischen Sphinxe doch nicht bloss jener Fürst Pallagonia gefolgt, dessen anatomische Mosaiken Goethe mitten in der klassischen Formenreinheit der italienischen Landschaft als eine Reminiscenz an nordische Formlosigkeit und Barbarei entsetzten —, die gesamte christliche Kunst hat die orientalische Schöpfung der Engel geheiligt, obwohl auch an ihrer unmöglichen Anatomie du Bois Reymond seinen rationalistischen Witz geübt hat. Nicht bloss der (wieder zum Sprichwort gewordene) Höllenbreughel und modernste Kunstabenteurer wie der Halbmalaye Toroop sind über die Grenzen des Möglichen herausgegangen, sondern auch ein Böcklin hat sich das Recht nicht nehmen lassen, die Veränderlichkeit der Arten souverain über alle natürliche und künstliche Zuchtwahl hinauszutreiben. Hier liegt denn also doch wohl mehr vor, als nur jene orientalische Lust, Tier und Pflanze in Arabesken zu wandeln; mehr, mit andern Worten, als nur eine bestimmte Form des Stilisierens und Umstilisierens.

Was nun jene malerischen und plastischen Zwittergeschöpfe schuf, darüber hat man sich im Ganzen wenig den Kopf zerbrochen; und doch liegt ein höchst wichtiges Phänomen vor — ein gerade für das Verhältnis zwischen bildenden und redenden Künsten ungemein wichtiges. Eigentlich nämlich liegt wohl nichts anderes zugrunde, als jene uralte Vorstellung von der Verwandlungsfähigkeit der Wesen (vgl. z. B. Golthers *Handbuch d. germ. Mythol.* S. 100f. Mogk in Pauls *Grundriss* 2 Aufl. 2, 272f.), über die nach W. Hertz (*Der Werwolf* 1862) zuletzt K. Weinhold gehandelt hat. Der Werwolf eben ist der ursprüngliche Typus dieser Bastardbildungen: ein Wolfsmensch, der nicht etwa zugleich Wolf und Mensch ist, sondern bald Wolf, bald Mensch. Erst die bildende Kunst wandelt dann dies Nacheinander in ein Nebeneinander. Denken wir doch an Darstellungen antiker Metamorphosen, wie die der Daphne: die in den Lorbeerbaum verwandelte Nymphe wird in der Skulptur eine Jungfrau, deren Finger und Zehen Zweige und Wurzeln sind: sie ist Mensch

und Baum zugleich. Oder denken wir nur an das deutsche Märchen: wie der jüngste der sieben Rabenbrüder nicht völlig erlöst werden kann und deshalb statt des linken Arms einen Rabenflügel behält: er ist Mensch und Vogel auf Einmal. — Vielleicht ist es nicht zu kühn, selbst für die mannweiblichen Gottheiten den Durchgang durch die hieratische Kunst zu postulieren: was erst ein Avatar war, so dass der Gott auch als Göttin erscheinen konnte, ward nun eine „Person" im theologischen Sinn und also eine Zweieinigkeit, in der beide Erscheinungsformen gleichzeitig sichtbar waren. Später hat dann freilich eine Kunst lüsterner Zeiten den Hermaphroditen zu einer selbstständigen Kunstform erhoben.

Nun kamen aber zweierlei Tatsachenreihen, um das, was zuerst wohl nur eine abkürzende Darstellung war, als Wirklichkeit glaubhaft zu machen. Der Kentaur, der Faun, die Chimäre wären nicht für wirklich existierende Wesensgattungen gehalten worden, wenn es nicht tatsächlich wunderbare Mischgestaltungen gegeben hätte.

Diese waren von zweierlei Art, generelle oder individuelle.

Die generellen sind jene seltsamen Tierarten, in denen die Natur wirklich pallagonisches Spiel getrieben zu haben scheint, und die für die „Phylogenie" seit Haeckel eine so grosse Bedeutung gewonnen haben: Rieseneidechsen mit Flügeln, Robben mit Elefantenrüsseln, groteske Bildungen wie Giraffe, Ameisenbär, ja schon die allen Völkern so unheimliche Fledermaus. In der Natur gibt es so manches Tier, nicht bloss unter den Fossilien, das nicht „wahrscheinlicher" aussieht als ein Bockhirsch oder eine Harpyie!

Die individuellen aber sind Missgeburten, die seltsam-unheimlich von einer Spezies in die andere blicken, wie noch jetzt an unseren Anschlagsäulen „Bärenweiber" und ähnliche Deformationen das Schaudern der Vorbeigehenden erwecken. Mit dem berüchtigten „Versehen" der Schwangeren braucht man noch gar nicht zu rechnen, um die wunderlichsten *„lusus naturae"* begreiflich zu finden. Jahrhunderte haben sie angestaunt, bis Sömmering die wissenschaftliche Teratologie begründete; und die *monstra et portenta* haben im alten Rom wie im christlichen Mittelalter fast wie ihre himmlischen Ebenbilder, die Kometen, als unheimliche Vorboten künftiger noch mehr aus der Bahn weichender Ereignisse gegolten. Und wie nahe lag es, sie psychologisierend auszudeuten! Nero, dessen Bild die Phantasie des Altertums so lebhaft beschäftigt hat, wie kein zweites psychologisches Rätsel, wird von dem geistreichen Verfasser des *Antechrist* seiner seltsam gemischten Eigenschaften wegen als solch ein Tragelaph charakterisiert: „Man hätte sagen mögen, das Schicksal

habe in einer wunderlichen Laune in ihm den Bockhirsch der Logiker realisieren wollen, ein unbestimmbares, bizarres, unzusammenhängendes Wesen" (Renan, *Histoire des origines du christianisme* 4, 135). Ist es ein Wunder, dass er schon seinen Zeitgenossen als eine moralische Missgeburt erschien?, dass sie schon ein Schwein mit Sperberklauen für sein Abbild hielten? (ibd. S. 325 nach Tacitus *Ann.* XII, 64.)

Und eben diese aktuelle Missdeutung der hybriden Monstra wiederholt sich zur Zeit neuer grosser religiöser Wehen und Wirren. Missgeburten von halb menschlicher, halb tierischer Natur beobachtet zumal das 16. Jahrhundert mit jener Mischung von Neugier und Scheu, Aberglaube und Wissbegier, die dem Zeitalter des Cardanus und Paracelsus so eigen ist. Dürer zeichnet, Lycosthenes kommentiert die *prodigia ac ostenta* (vgl. K. Lange a. a. O. S. 21 f.). — Nun hatte aber schon der Begründer, der Physiognomik, Porta, die menschlichen Gesichtszüge mit den Physiognomien bestimmter Tiere verglichen, um dann aus dem Charakter von Hund, Schaf, Schwein auf den des ähnlichen Menschen schliessen zu können, wie das im 19. Jahrhundert Fr. Rohmer, im 20. O. Weininger ihm nachgemacht haben. Und eigentlich liegt diese Anschauung ja in allen Tier- und Blumennamen der Menschen, in den meisten aus der Tierwelt genommenen Gleichnissen und Metaphern für menschliche Schönheit, Tapferkeit, Klugheit, endlich in den überall dominierenden Schimpfworten animalischer Natur begründet. Man denke nur etwa an des Weiberfeindes Simonides Epigramm, das jedes Weib zu einem psychologischen Conglomerat aus vier Tieren macht! Was wunder also, dass auch in der Renaissance- und Reformationszeit sich an die teleologische Deutung der Missgeburten die aktuelle anschloss? Hierfür eben gibt die von K. Lange so interessant wie lehrreich geschriebene Geschichte des Papstesels und Mönchkalbs die unvergleichlichsten Belege.

Diese Erscheinungen also, die durch ihre Vereinzelung Aufsehen erregten, haben zu dem fortdauernden Glauben an die Möglichkeit tierischer Composita noch mehr beigetragen als die generellen Monstra. Oder richtiger: weil immer wieder solche Monstra tatsächlich (wenn auch in Wirklichkeit natürlich der phantastischen Beschreibung nicht ganz entsprechend!) auftauchten, deshalb hielt man alles für möglich, was die Alexandersagen, die Reiseberichte, die Physiologi fabelten. „An der tatsächlichen Existenz der Faune, der Kentauren, der Nereiden zweifelten selbst die Gelehrten nicht, die im 16. Jahrhundert die systematische Zoologie begründeten. Die Frage, ob diese Geschöpfe wirklich existiert haben, wird bis weit in das 17. Jahrhundert hinein in sogenannten wissen-

schaftlichen Werken mit grösstem Ernst behandelt" (K. Lange a. a. O. S. 21). Ich besitze des Jesuiten Gaspar Schott *Phycica curiosa* vom Jahr 1667, die uns freilich oft „kurios" im modernen Wortsinn erscheint. Gleich das schöne von Sandrart gezeichnete Titelbild bringt Meerweib und Doppelschwein unter die Eidechsen, Fische und Vögel und lässt einen Faun unter den Tieren des Waldes die Flöte blasen. Dass das nicht etwa nur dekorativ oder symbolisch gemeint ist, beweist Liber III, *Mirabilia hominum,* dessen erste Kapitel die einstmalige Existenz von Kentauren, Satyrn, Tritonen aus antiken und biblischen Zeugnissen beweisen. Gleich aber in Kapitel III und IV gleitet er auch zu Missgeburten wie dem „Meerbischof" (schon bei Konrad von Megenberg, vgl. K. Lange S. 21) und Meermönch über. Sie werden alle sehr hübsch, zumeist nach Konrad Gessners epochemachenden Tierbildern, abgebildet und über alle wird höchst wissenschaftlich disputiert, z. B. (S. 357), ob der Kentaur von zweierlei Natur sei, *humana scilicet et equina,* oder nur von einer, wofür Schott sich erklärt, *„cum duae tales naturae, atque adeo duae formae substantiales illas constituentes incompatibiles sint in eodem subjecto."* — Und sie sind ja auch nicht wundersamer, diese Ross- und Bockmenschen, als alle die späteren *monstra,* die das V. Buch bringt: der *puer capite elephantino* (prächtiges Bild zu S. 582) oder das *monstrum bifrons* (zu S. 586), in dem der Januskopf Wirklichkeit wird!

Keinerlei Einfluss auf jenen Glauben ist dagegen Ausdrücken wie „Hirschkuh", „Hirschkalb" und dgl. beizumessen; denn als man „Kuh" und „Kalb" hier nicht mehr in allgemeiner Bedeutung verstand, war er längst erloschen.

Was also geboren war aus dem Geist der Mythologie, wundersame Gestalt gewonnen hatte aus dem Geist der bildenden Kunst, das ward festgehalten von dem Geist der Wissenschaft — eine Entwickelung von typischer Bedeutung. Ich weise nur darauf hin, wie die Monochromie der Skulpturen ebenfalls mythologische Genesis hat — in dem Fetischdienst menschenähnlicher oder tierähnlicher Stämme und Bäume, — wie sie in der antiken Bildhauerkunst teils scheinbar, teils wirklich durchgeführt und endlich in der Ästhetik bis zu Ad. Hildebrand, Böcklin und Treu hin wissenschaftliches Dogma wird.

Nun aber wirkt diese Liebhaberei am Darstellen von Miss- und Mischgeschöpfen weiter. Die Holzschnitte und fliegenden Blätter der Reformationszeit regen nicht bloss gelehrte Besprechungen an (noch bei Schott; vgl. K. Lange S. 25), sondern auch satirische Dichtungen. Und nun müssen wir uns gegenwärtig halten, dass der grosse Begründer

der Physiologie noch ganz mit diesen alten Lehrbüchern und ihren Bildern aufgewachsen war. Albrecht v. Haller hat zwei Verse gedichtet, die ein weit reichendes Echo fanden:

Ins Innere der Natur dringt kein geschaffener Geist —

das Stichblatt für Goethes Widerspruch, und, ebenfalls von Goethe selbst nachgebildet:

Unselig Mittelding von Engel und von Vieh —

Hier hat Haller nur getan, was die Physiologen und Teratologen des Mittelalters und der Renaissance liebten: die Missgeburten in verallgemeinernder Symbolik aufgefasst. Dieser Vers, dies Bild hatte für ihn also eine viel lebendigere Bedeutung als ähnliche Metaphern für uns haben.

Dann freilich haben solche metaphorische Tragelaphen nie gefehlt. Zwar sind Eigennamen, die zwei Tiernamen zusammen bringen, wahrscheinlich anders zu deuten: *Birlio* (ein von Bugge angenommener runischer Name), *Wolfram* (Wolf-Rabe) oder *Hirizpero* (Hirsch-Bär; *Zs. f. d. Alt.* 43, 165) sind nicht als Chimären zu deuten, sondern die Kompositionsteile bleiben selbständig wie etwa wenn wir „schwarzweiss“ = schwarz und weiss sagen; eine anatomische Mischbildung wird nicht angenommen. Solche Namen dauern ja noch fort; und in der Zeit Leoncavallos hat Ricarda Huch ihren Ursleu *(Birlio)* gefunden. Aber dass eins unserer schlimmsten Schimpfworte so einen *camelopardalus* bezeichnet, einen Menschen, der Schwein und Hund zugleich ist, habe ich schon früher (a. a. O. S. 165) nachzuweisen gesucht. (Die „Fliegenden Blätter“ machten sich vor einigen Jahren das Vergnügen, dies Geschöpf als Ergebnis künstlicher Zuchtwahl neben dem Hundeschwein und ähnlichen Wunderwesen abzubilden). Aber das ist eben auch nur eine abgeleitete psychologische Metapher; die Anschauung fehlt, die wir bei Haller zuerst wieder voraussetzen.

Die Anschauung hält in die tragelaphischen Metaphern mit Goethe weiterhin Einzug. Wie Haller ist er Dichter und Naturforscher zugleich; mit Monstrositäten hat sich der Morphologe oft befasst, und schon der Physiognomiker hat beobachtet, wie die Form sich verzieht *(Physiognom. Fragmente*; Weim. Ausg. 37, 353). Aber schon vor all diesen anatomischen und botanischen Studien, vor dem Strassburger medizinischen Hospitieren gibt der junge Dichter ein rechtes Portentum im Stil der Mönchskälber und der Kupferstiche zu Schott·

Schweinsaug'ger Ochsenkopf mit wahren Eselsohren

nennt sich der wütende Wirt in den *Mitschuldigen.* (3. Aufzug, 2. Auftritt) — eine Kombination, die von Bildern abgelesen und psychologisch nicht allzu genau auszudeuten ist. Denn. er macht ja grosse Augen und die langen Ohren sind auch in der Situation nicht begründet: gemeint ist eben nur: die Vereinigung aller bestialischen Niedrigkeit und Dummheit!

Nun aber später ist auch bei Goethe der wissenschaftliche Einschlag in den Pallagonismus ersichtlich. In seinen Aufzeichnungen zur Morphologie (Weim. Ausg. II, 6, 361) erinnert er auch an die poetischen Metamorphosen: „Frühste lebhafte tüchtige Sinnlichkeit finden wir immer sich zur Phantasie erhebend. Sogleich wird sie produktiv, anthropomorphisch ... Untergötter endigen unterwärts im Tiere: Pan, Faune, Tritone — Götter nehmen Tiergestalten an, ihre Absichten zu erfüllen." Aus diesem selben Geist lebhaft tüchtiger Sinnlichkeit heraus hat er sich in der klassischen Walpurgisnacht selbst mit allerlei antiken Fabeltieren, Sirenen, Sphinxen, Fettbauch — Krummbein — Schelmen (v. 7669) beschäftigt, aber auch schon in der Walpurgisnacht des ersten *Faust* selbst solch einen Tragelaphen geformt:

Spinnenfuss und Krötenbauch
Und Flügelchen dem Wichtchen!
Zwar ein Tierchen gibt es nicht,
Doch gibt es ein Gedichtchen. (v. 4528)

Hier fehlt alle Anschauung; Goethe arbeitet ganz mit Abstraktionen, ärger als etwa Lessing in einer frühen Stelle, auf die Erich Schmidt mich freundlich hinwies:

Was dünket dich, Fatime?
Wär nicht ein kleines, schwaches, weisses Täubchen
Mit grossen, scharfen Uhusklauen, mit
Gekrümmtem spitzen Adlerschnabel, wär
So ein Geschöpf der wilden Phantasie
Des Malers, in der weiseren Natur
Ein Unding, wohl nicht ein Geschöpf zum Lachen?
(*Fatime*, Ausg. Lachmann — Muncker 3, 398.)

Lessing denkt augenscheinlich weniger an Bilder etwa in Höllenbreughels Manier („ein Geschöpf der wilden Phantasie des Malers"), als er allegorische Attribute kombiniert. Das eben tut auch dies Verschen des alten Goethe.

„Zwar ein Tierchen gibt es nicht" — nicht einmal eine Missgeburt; es ist rein metaphorisch eine „absurde Vereinigung widersprechender Bestandteile" (Minor, *Goethes Faust* 2, 267); aber zeichnen liesse es sich und gesehen hat Goethe dieses lebensunfähige Monstrum gewiss, und gerade aus der Anschauung dieser „Idee" die „Erfahrung" abgeleitet: leben könne es nicht, weil es eben allen Gesetzen natürlicher Ökonomie widerspreche!

„Doch gibt es ein Gedichtchen". Hier ist eine kleine Abschweifung nötig. — Das Unvereinbare zusammenzureimen, ist ein Lieblingsspiel der volkstümlichen Phantasie. Vor allem kommt es in dem Schema der „unerfüllbaren Fristen" zur Geltung: „zu Pfingsten auf dem Eise", „wenn es Rosen schneit". Und nun lieben es das Märchen und die Sage, diese Unmöglichkeiten zu realisieren:

Märchen, noch so wunderbar —
Dichterkünste machens wahr!

Die verdorrte Gerte Tannhäusers blüht wieder auf. Der Wald von Dunsinan marschiert auf Macbeths Schloss. Das sind gleichsam Tragelaphen der Handlung: ein wandelnder Wald ist gerade so ein Paradoxon wie eine Ziege mit Löwenkopf und Drachenschwanz. Oder jenes Lied, über das J. Bolte mit gewohnter Allkunde gehandelt hat:

Ich stieg auf einen Apfelbaum,
Da wollt ich Pflaumen essen,
Da hatt ich doch mein Lebtag' nicht
So gute Birnen gessen —

— es lebt noch fort in dem Klapphornvers von den Knaben, die emsiglich am Baum nach einem Appel suchten —

Sie fanden aber keinen nich,
Der Boom war eine Pappel —

was ist es, als eine märchenhafte Verwirklichung des alten biblischen Spruchs, dass man nicht Feigen lesen könne von den Disteln?

Solche Kombinationen also meint das Goethesche Epigramm — Phantasiekunststücke, die im Bereich des Begrifflichen bleiben, keinen Organismus ergeben, nur ein Gedankenspiel, wie Mephistos leerer Mikrokosmos. Und somit sehen wir uns wieder zu dem Problem zurückgeführt, von dem wir ausgingen: Verhältnis der bildenden Kunst zur Dichtung. Was kein „Tierchen" gibt, kein von der künstlerischen Phantasie zu voll-

ziehendes, von ihrer Technik herzustellendes Wesen, das kann immer noch ein „Gedichtchen" geben.

Und solche nicht mit der Anschauung zu realisierenden Tragelaphen liebt nun die Romantik.

„Zuweilen kämpft meine Imagination", sagt im *Sternbald* der Ritter, der Maler sein möchte (*Franz Sternbalds Wanderungen* 2, 241), „und ruht nicht, und gibt sich nicht zufrieden, um etwas Unerhörtes zu ersinnen und zustande zu bringen. Äusserst seltsame Gestalten würde ich dann hinmalen, in einer verworrenen, fast unverständlichen Verbindung, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfanden und unten wieder in Pflanzenarten endigten: Insekten und Gewürme, denen ich eine wundersame Ähnlichkeit mit menschlichen Charakteren aufdrücken wollte, so dass sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äusserten." — Es sind die Arabeskengeschöpfe Dürers, es sind die apokalyptischen Ungeheuer Breughels, nur eben bloss gedacht, nicht erschaut. „Eure Einbildung", erwidert Sternbald, der wirklich Maler ist, „ist so lebhaft und lebendig, so zahlreich an Gestalt und Erfindung, dass ihr das Unmöglichste nur ein leichtes Spiel dünkt. O wie viel billigere Forderungen muss der Künstler aufgeben, wenn er zur wirklichen Arbeit schreitet!" Und doch hat dies Spiel mit phantastischen Missgeschöpfen auch für die wirklichen Künstler seines Reizes nicht ermangelt; und von altitalienischen Malern wird erzählt, dass sie die seltsamen Figuren selbst im Sputum beobachteten, etwa wie Justinus Kerner in seinen *Klecksographien*, E. Th. A. Hoffmann an den Fratzen in der Gardine die formende Phantasie übte.

Und allmählich sinkt dies pallagonische Treiben zum blossen Spass, zum lustigen Vermischen und Verwischen herab. Im Schimpfwort sehen wir früh das Unmögliche zum Ereignis werden; so ist es denn auch nicht auffallend, dass der scheltende Fuhrmann *„ein Hund van' Pärd"* (Nyrop, *Ordnes liv* S. 139) schreit, wie Zola im *Débâcle* sogar zweimal den Unteroffizier über *„ce cochon de soleil"* fluchen lässt. „Die Gans", spricht Hans im Glücke, „hat ihr Gewicht, aber mein Schwein ist auch keine Sau" (Br. Grimm, Märchen 1, 420) — eine Stelle übrigens, deren Stilechtheit ich nicht verbürgen möchte. Und nun trifft diese Mode den Romantiker, der die Verwandlungen und die paradoxen Mischungen wie kein Zweiter liebt: Heinrich v. Kleist.

Ich denke nicht nur an seelische Metamorphosen: wie in *Penthesilea* das Weib zur Hyäne wird und mit Entsetzen Spott treibt, wie Kohlhaas aus dem besten Bürger zum Landschaden wird; sondern vor allem an

die wirklichen Umzauberungen: wie im *Amphitryon* die Gestalten vertauscht werden, im *Käthchen* Kunigunde bei der Wandlung aus einem hässlichen alten Weib in die strahlende Schönheit überrascht wird, wie eine an sich überflüssige Verkleidungsszene in die *Familie Schroffenstein* aus blosser Freude am Verändern der Gestalt hineingezaubert wird. Kleist hat denn auch an solchen Meerwundern, wie das Schimpfwort sie skizziert, seinen besondern Spass. Zweimal dicht hintereinander wird so im Handumdrehen aus einem Tier das andere und dabei doch wieder das Nacheinander als Nebeneinander gegeben.

Dorfrichter Adam wünscht von Gevatter Küster eine Perrücke geborgt:

In meine hätt' die Katze heute morgen
Gejungt, das Schwein!
(v. 241; E. Schmidts Ausg. 1, 338)

und er fährt Ruprecht an:

Was glotzt er da? was hat er aufzubringen?
Steht nicht der Esel wie ein Ochse da?
(v. 866; ebd. 371)

Die blosse Lust am raschen Wechsel hat ihm dann in geschmackloser Steigerung leider Otto Ludwig nachgemacht. In seiner *Pfarrrose* (Werke 3, 499) sagt der Arzt Werner zornig: „Zeigt ihm die Gans den Billet, und der Esel ist auch Ochse genug, die ganze Geschichte gleich —".

Noch weiter treibt diese Manier Karl Stieler in einer spassigen Stelle, die Erich Schmidt mir nachgewiesen hat. Die Bäuerin, der die Katze den Kirchweihbraten gestohlen hat, schimpft:

A Hundsviech is's, dös Katzenviech,
Denn üb'rall kimmt dös Sauviech 'nein,
Dös Rindviech moant ja, All's g'hört sein!
No, denk' i, wie i dös so siech,
Dös Katzl is a g'spassigs Viech.
(Habt's a Schneid S. 30: A g'spassigs Viech.)

Ebenso lustig spielt Marie v. Ebner-Eschenbach mit der poetischen Zoologie, wenn sie die Komtesse Muschi rufen lässt „mein Esel von einem Pferd" und ihr am Ende die Anrede angedeihen lässt: „Katz — du bist eine Gans!" Wie in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle beruht der Scherz hier in der Anwendung animalischer Scheltworte auf wirkliche Tiere, oder auch in ihrer Kombination, einer „Katachrese" scheltender Metaphern. So sagt auch neuerdings Spitteler (*Glockenlieder* S. 77) in massiver Übertreibung: „Was für einem Nashorn von Nilpferd ist jetzt das eingefallen?"

Und so sind wir vom Tragelaphen zum Eselochsen gelangt — „von Harz bis Hellas, alles Vettern!“ Überall die Freude an der Übersteigung der von der Natur den Arten gesetzten Grenzen; überall Böcklin — und überall Pallagonia. Aber dabei doch eine deutliche Entwicklung. In der ersten Phase starke Abhängigkeit selbst des Mythus von der bildenden Kunst; in der zweiten lebendige Nachschöpfungen von seiten der Dichter mit künstlerischer Anschauung, in der letzten bloss noch virtuoses Spiel mit den Begriffen. Kleist selbst, sonst ein Muster der Anschauung, und Goethe in der Walpurgisnacht haben die deutliche Vorstellung der animalischen Wunderwesen nicht mehr, die der junge Goethe noch in dem „schweinsaugigen Ochsenkopf mit wahren Eselsohren“ (man beachte das wissenschaftlich klassifizierende „wahr“!) an den Tag legte. Das Gleichnis ist Metapher, die Nachschöpfung Klangspiel geworden; und die Ursache? Dass eine neue Befruchtung aus der Zeichnung fehlte. Warten wir ab, ob Böcklin nicht der Poesie neue lebensfähige Tragelaphen schenkt! ist doch seine engere Heimat mit Spittelers kosmischen Epen auf dem geraden Weg, neue Drachen, Greife und Sphinxe zu erschaffen!

Vermischtes.

Zur Geschichte der Parabel vom echten Ringe.

Von

Bernhard Heller (Budapest).

Seitdem Gaston Paris der Ringparabel auf ihrer märchengeschichtlichen Wanderung von Zeitalter zu Zeitalter und von Fassung zu Fassung gefolgt ist und seitdem Erich Schmidt die Vorgeschichte von Lessings *Nathan* an Ideen und Dichterfabeln entwickelt hat, — seither berechtigen wohl weder neue Auffassungen noch auch neue Stofffunde dazu, die Frage in ihrem ganzen Umfange aufzunehmen. Hingegen mag hie und da noch ein Lücke ergänzt, ein Irrtum berichtigt werden.

Li dis dou vrai aniel.

Als erste Ausprägung gehässiger Unduldsamkeit tritt die Parabel bekanntlich bei Etienne de Bourbon auf, in seinen *Sieben Gaben des heiligen Geistes* (Mitte des XIII. Jahrhunderts[1]). Selbst Etienne beruft sich schon auf einen Biedermann, von dem er diesen Glaubensbeweis erhalten: *audivi a quodam probo viro hoc exemplum ad fidei vere probacionem.* Diesem Biedermanne verdanken wir die einzige Fassung, in der die drei Religionen als drei Töchter dargestellt werden, deren Mutter auch nicht heil davon kommt. Bloss die älteste Tochter kann sich eines ehrlichen Ursprungs rühmen, ihre beiden Schwestern werden als unehelich gebrandmarkt, da sich die Mutter inzwischen der Unzucht preisgegeben hat. Diese rücksichtslose Ausführung hat in der Geschichte der Parabel

1) Ausgabe von Leroy de la Marche. Paris 1877, p. 281, No. 331.

nicht ihresgleichen. Dennoch scheint es, dass sie dem Verfasser des *Dis dou vrai aniel* bekannt sein musste. Hier werden die beiden ältern Söhne (Islam und Judentum) als verderbt, lasterhaft geschildert, — ihrer Abstammung wird kein Makel angeheftet. Doch plötzlich, in einem erregten Augenblicke, werden auch sie Bastarde gescholten[1]).

Allerdings ist es eben im *Dis dou vrai aniel* schwer, Übernommenes vom Hinzugefügten zu scheiden. Wohl keiner der Bearbeiter dieses Märchenstoffes, selbst Boccaccio und Lessing nicht, nahm an ihm so tiefe, oder richtiger so weitgehende Umgestaltungen vor, wie der Verfasser des *Dis dou vrai aniel.* Der Ring wird zum Sinnbild des heiligen Landes, sein Edelstein bedeutet Acre, den letzten Wall der Kreuzfahrer im heiligen Land. Doch ergibt sich diese Bedeutung erst aus dem Zweck seiner Tendenzdichtung, die darauf abzielte, den König von Frankreich, den Grafen Robert von Artois und den Grafen von Flandern zum Kreuzzug anzueifern. Aus dem ersten Teil erhellt ganz klar, dass auch hier der echte Ring den wahren Glauben versinnbildlicht. Den drei angerufenen Herrschern zulieb muss sich die Parabel einen weiteren Zusatz gefallen lassen: der Erbe des väterlichen Ringes wird von seinen ältern Brüdern befehdet, sein Ring zersplittert; doch drei Fürsten stehen ihm bei, erretten ihn und bringen seinen Ring zu Ehren.

Andererseits ist es nicht ausgeschlossen, dass dem Verfasser des *Dis dou vrai aniel* auch die duldsame Abart der Parabel bekannt war, welche ja heute ohne ernsten Widerspruch als ursprünglich angesehen wird. Freilich ist es eine ganz äusserliche Einzelheit, auf welche diese Annahme gestützt werden kann. Diese duldsamen Fassungen, wie sie bei den Italienern, im *Novellino,* bei Busone da Gubbio und bei Boccaccio vorliegen, knüpfen an einen Sultan an[2]). Ein schwacher Widerhall dieser Überlieferung mag es sein, dass im *Dis dou vrai aniel* der Besitzer des Ringes und mit ihm also auch der ganze Vorgang der Parabel nach Egypten, dem Reiche Saladins, versetzt ist. (Zeile 40.)

Über den Verfasser des *Dis dou vrai aniel* mutmasst Tobler aus Sprache und Inhalt der Dichtung bloss so viel, dass er aus Artois stammt.

1) Ausg. v. Tobler 1884², S. 16, Z. 390.

2) Im *Novellino* ist der Sultan noch nicht mit Namen genannt; G. Paris (*Poésie du moyen âge,* Paris 1903², II, 148) folgt bloss der Analogie, wenn er ihn als Saladin vorführt. — Hier möge auch die Vermutung Landaus (*Quellen des Dekameron*, 1884², 185) zurückgewiesen werden, Busone da Gubbio hätte die Parabel von seinem jüdischen Freunde, dem Dichter Manoëllo gehört. Dagegen spricht schon die judenfeindliche Fassung, die er ihr gibt.

Beachtenswert ist der Ingrimm, mit dem er über Papst, Kardinäle, Bischöfe und Äbte aburteilt (359—380). Man wäre versucht, an einen glaubenseifrigen Ordensbruder zu denken, um so eher, als er theologische Bildung genossen haben muss. Wie die zeitgenössischen Polemiker, findet auch er den Streitpunkt zwischen dem jüdischen und dem christlichen Glauben in der Frage, ob die Lehre Mosis widerrufen wurde (revocatio) (315—320 Z.).

Minder beachtete Stoffe.

Abrahams Abulafias *Gleichnis von der verschollenen Perle.*

Eben an diesen Punkt, ob die Lehre Mosis nicht einer anderen den Rang abtreten musste, setzt auch eine zeitgenössische jüdische Parabel an. Steinschneider hatte sie noch im Jahre 1861 veröffentlicht[1]), also nicht nur lange vor G. Paris' und Erich Schmidts, sondern auch vor Scherers, Schuchhardts, Landaus einschlägigen Arbeiten und Oesterleys Anmerkungen. Dennoch ist sie in allen zusammenfassenden Darstellungen übergangen und übersehen. Selbst der vielbelesene und unbefangene Victor Chauvin bestritt anfangs, dass zwischen diesem Gleichnis und der Ringparabel auch nur der Schatten einer Beziehung bestehe[2]). Dieses Versehen und dieser Zweifel war dadurch möglich, dass Steinschneider dies Gleichnis ausschliesslich hebräisch mitteilte. Die hier folgende Übersetzung dürfte zur Genüge beweisen, dass sie diesem Stoffgebiet angehört.

„Mancher wird wohl behaupten, dass dieses Volk (die Juden) seines Vorranges nicht würdig blieb; darum liess Gott sie von einem andern Volke ablösen, schaffte ihre Satzungen und Gebote ab, verringerte sie, widerrief ihre Schrift. Wer dies behauptet, gesteht damit den Vorzug der Juden, ihrer Sprache und ihrer Schrift . . . Doch auch wir (Juden) geben der Wahrheit die Ehre: heute geht uns dieser dreifache Vorzug ab, doch ist er nicht an andere abgetreten. Vielmehr lässt sich unser Zustand durch folgendes Gleichnis beleuchten: Ein Vater besitzt eine wertvolle Perle, die er seinem Sohne als Erbe zugedacht. Während der Vater seinen Sohn belehrt, die Perle zu schätzen und sie edel zu finden, wie der Vater sie edel findet, erzürnt der Sohn den Vater. Was tut nun dieser? Jemand anderem möchte er die Perle nicht überlassen, damit der Sohn, falls er reuig seinen Vater versöhnt, sein Erbteil nicht einbüsse. Er wirft sie in

1) *Hebräische Bibliographie* IV, 78.

2) *Wallonia*, 13. November 1900, S. 209; der Irrtum ist offenmütig berichtigt *Wallonia* 1901, S. 267.

eine Grube, denn er denkt: Bessert sich mein Sohn nicht, so wünsche ich nicht, dass die Perle ihm zufalle; kehrt er um, so will ich nicht, dass er sie verliere; so bleibe sie denn in der Grube verborgen, und sobald er Reue bekundet, hole ich sie ihm sofort hervor. Während nun der Sohn in seiner Schuld verharrt, reizen ihn die Knechte seines Vaters, indem sich ein jeder rühmt, er habe die Perle erhalten. Anfangs kehrte sich der Sohn nicht daran. Doch sie erregten ihn so sehr, dass er endlich reuig umkehrte. Da vergibt ihm der Vater, holt die Perle aus der Grube herauf und übergibt sie ihm. Als dies die Knechte sehen, fallen sie auf ihr Antlitz, stehen beschämt ob ihrer Falschheit vor dem Sohn und haben grosse Mühe, ihn zu versöhnen. — Ganz so ergeht es uns (Juden) mit den Völkern, die da behaupten, Gott habe sie an unsere Stelle gesetzt. Wir sind sprachlos, finden keine Antwort, so lange wir von Gott nicht Verzeihung für unsere Sünden erwirken. Dereinst, wenn wir reuig umkehren und Gott unsere Verbannten heimführt, dann werden beschämt, die uns jetzt beschämen. Da wir leider die erhoffte Stufe noch nicht erklommen haben, bleibt noch immer der Streit aufrecht, wessen der Wert, wessen die Wahrheit, ob unser oder unserer Bedränger. Bis endlich der Schiedsrichter kommt, die Perle aus der Grube holt, sie dem Sohne zurückerstattet. Dann wird klar die Wahrheit, dann kommt der Schatz an seinen rechtmässigen Herrn, genannt Volk des Ewigen; Neid und Hader verstummen; in jedem Fremden sieht man einen Genossen, in jedem Genossen sich selbst."

Es wird kaum bestritten, dass dem Archetypus jene duldsame jüdische Parabel am nächsten steht, welche Salomon ibn Verga im Namen des Ephrajim Sancho überliefert (von der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts). Das Gleichnis von der verborgenen Perle beweist, dass auch der jüdische Glaubensstolz seine Parabel prägte. Unduldsam erscheint sie, weil sie von einem Sohn des Hauses und mehreren Dienern, also nicht von Brüdern spricht. Doch sie klingt in einer versöhnlichen, messianischen Schlusserwartung aus. Ihr Verfasser, Abraham Abulafia, ist eine aussergewöhnliche Erscheinung des XIII. Jahrhunderts, ein kabbalistischer Schwärmer, der fast sein Leben liess für das abenteuerliche Vorhaben, den Papst (Nikolaus III. oder Martin IV.) seinen Anschauungen zu gewinnen. Es verdient wohl Beachtung, dass Abraham Abulafia eben ein Zeitgenosse des Verfassers des *Dis dou vrai aniel* war.

Von den drei anderen Erzählungen, welche Victor Chauvin zur Bereicherung der Geschichte unserer Parabel anführt[1]), findet sich die von

1) *Wallonia*, 13. November 1900, S. 197—200.

Des Ormeaux schon bei Erich Schmidt verwertet, mit dem Hinweis auf Carvacchi, der in Des Ormeaux Lessings Quelle zu finden wähnt[1]). Der Abschnitt in Gobin's *Les loups ravissans* fasst die typischen Züge der Parabel zusammen. Endlich die Anekdote von Jrânschahr-Schâh, der jeder seiner drei Favoritinnen einen Ring gab, jede glauben machend, sie sei die Ausgezeichnete, — diese Anekdote, wie Chauvin selbst zugibt[2]), bietet höchstens die Schale, keineswegs den Kern der Parabel. Sie gehört nur von weit her ins Gebiet dieser Untersuchungen, ebenso wie der Ring Harun Al Raschîds, in dem Landau die erste Idee zu diesen Parabeln vermutete[3]).

Swifts *Tale of a Tub.*

Von den unduldsamen Fassungen unseres Stoffes sei noch Swifts *Märchen von der Tonne* genannt. Erich Schmidt nennt es ein „Meisterstück gehässigster Parodie, das Tabula rasa macht, ohne auf dem Trümmerfeld einen neuen Tempel zu gründen. Alle Ringe sind falsch! Alle Dogmen und frommen Bräuche nur eines höhnischen Gelächters wert[4])!“

Dieses Urteil bedarf der Berichtigung. Allerdings gefällt sich Swifts Märchen in einer böswilligen, gehässigen, giftvollen Schmähung der katholischen Kirche. Doch Martin, der Vertreter des lutherischen Glaubens, wird folgerichtig als massvoll, edel, besonnen, gerecht hochgepriesen. Im Streit gegen Peter (den Katholizismus) vertritt er des Vaters (Gottes) Willen. Seinen anderen Bruder, Jack (die Verkörperung des Kalvinismus), möchte er vor jeder Unbesonnenheit zurückhalten, warnt ihn, dass sie ja doch Peters Geschwister seien, dass ihr Vater ihnen den Hass verboten; sie müssten eher die Einheit anstreben als den Zwiespalt mehren. Sein Gewand (im Tonnenmärchen bedeutet das Gewand den Glauben), erscheint im Stande der Unschuld[5]).

Wohl gleicht Swifts Geist eher dem Spitzhammer als der Zimmermannsaxt. Doch auf dem Schutt soll trotzdem ein Bau aufgeführt werden: der Tempel des lutherischen Glaubens.

---

1) E. Schmidt, *Lessing*, 1892, 500 und 805.

2) *Wallonia*, November 1901, S. 267.

3) *Quellen des Dekameron*, 1884², 185.

4) *Lessing*, 2. Aufl., II, 334. (1. Aufl., II, 498 fast gleichlautend.)

5) S. besonders *Sektion IV* in der Ausgabe von 1755, London, S. 138—151, vorzüglich S. 147, 148.

Erdichtete Religionsgespräche.

Zur Bei- und Vorgeschichte der Parabel pflegen auch die Religionsgespräche herangezogen zu werden, die zahlreichen geschichtlichen weniger als die seltenen erdachten. G. Paris teilt eines mit, worin Saladin zum Christentum bekehrt wird, dadurch dass sowohl der Jude wie der Muslim nach seiner eigenen Religion die christliche am höchsten schätzt [1]).

Diese Art der Entscheidung mit Stimmenmehrheit ist jedoch älter als Saladin und seine Legende. Der spanisch-jüdische Dichter und Denker Juda hallévi (c. 1085—1140) lässt in seinem *Kuzari* den Chazarenkönig das wahre Bekenntnis suchen. Die jüdische Lehre wünscht er nicht kennen zu lernen, — eine Glaubensgenossenschaft, die so erniedrigt lebt, kann doch nicht gottgefällig sein. Er wendet sich an einen christlichen und an einen muhammedanischen Gottesgelehrten, — beide weisen auf das Judentum zurück. Da lässt er sich — gegen seine ursprüngliche Absicht — auch von einem jüdischen Lehrer unterweisen und bekehrt sich zu dessen Glauben.

Der Streit der Vertreter der verschiedenen Bekenntnisse bei Cardanus ist durch Lessings *Rettung des Hier. Cardanus* genügsam bekannt und auch verwertet. Dagegen wird ein bedeutendes Werk seines jüngeren Zeitgenossen Jean Bodin in diesem Zusammenhang stets übersehen, es ist dies sein *Heptaplomeres,* das erst nach seinem Tode bekannt wurde[2]). Bei dem katholischen Hausherrn Coronaeus in Venedig kommen zum vertrauten Gespräch mehrere Freunde zusammen: der Heide Senamus, der Ratianolist Toralba, der Jude Salomon, der zum Islam übertretene Octavius, der lutherische Fridericus und der reformierte Curtius. Ihre Erörterungen werden überaus friedlich abgeschlossen: „In der Folge

1) G. Paris, *La Poésie du moyen âge* II, 156, 157. ders., *La Légende de Saladin*, Paris 1893, 14, 15.

An beiden Stellen begegnen wir einer Flüchtigkeit. G. Paris lässt Jansen Enikel erzählen, dass Saladin unmittelbar vor seinem Tode seinen Tisch aus wertvollem Saphir in drei Teile spalten lässt und je ein Drittel an die bedeutendste Synagoge, Kirche und Moschee schickt. Bei Enikel heisst es nur, dass er einen Teil seinem Gotte Machmet, den zweiten gar dem Gotte der Juden, den dritten dem Gotte der Christen gibt. *Monumenta Germaniae Historica* III. Bd., 1. Abt. Jansen Enikels *Werke*, herausg. v. Philipp Strauch, 1. Abt. *Die Weltchronik*, Hannover 1891, Zeile 26, 657 — 26, 674.

2) Herausgegeben von Dr. G. E. Guhrauer, Berlin 1841; die vollständige Ausgabe von Noack (1857) steht mir nicht zu Gebote.

haben sie, in bewundernswürdiger Eintracht, Frömmigkeit und Unbescholtenheit . . . gemeinschaftliche Studien und Zusammenleben gepflogen, aber keine Disputation über die Religion nachher gehalten, obgleich ein jeder seine Religion in höchster Heiligkeit des Wandels behauptete." Die Gesinnung des Werkes lässt sich auch daraus erschliessen, dass Bodin ihretwegen als Jude verschrieen wurde; ähnlich wie Reuchlin, Lessing, Strauss und Renan in den Verdacht geraten konnten, von den Juden erkauft zu sein. Doch dies ist ein minder wesentlicher Berührungspunkt zwischen Bodin und Lessing. Auch an Weite des Gesichtskreises, an Höhe der Auffassung, an einsichtsvollem Verständnis für Eigenartiges und Fremdes kommt Bodin Lessing nahe. Das *Heptaplomeres* ist ein würdiger Vorbote des Lessingschen *Nathan*, zu dem schliesslich jede Untersuchung über die Parabel vom echten Ringe hinführt.

Besprechungen.

LOUIS P. BETZ, *La Littérature comparée.* Essai bibliographique. *Introduction* par Joseph Texte. 2e éd. augmentée, publ. av. un index méthodique p. Fernand Baldensperger. Strassburg, K. J. Trübner. 1904. XXVIII und 410 S.

Um mehr als das Doppelte seines früheren Umfanges vermehrt, tritt das treffliche Schriftchen von Betz zum zweiten Male ans Licht. Man kann es nur mit schmerzlichen Empfindungen zur Hand nehmen, denn mit ihm sind die Namen von zwei der hoffnungsvollsten Vertreter der vergleichenden Litteraturgeschichte verknüpft, die ein früher Tod auf der Höhe ihres Schaffens dahinraffte. Joseph Texte, der Verfasser von *Rousseau und der litterarische Kosmopolitismus,* hatte, schon dem Tode nahe, die Arbeit seines Freundes noch mit einem Vorwort eingeleitet, den letzten Seiten, die er geschrieben. Diesmal haben wir den Tod des trefflichen Sammlers selbst zu beklagen. Das Manuskript war nahezu abgeschlossen und die ersten drei Bogen schon gesetzt, als Betz einem tückischen Leiden erlag. F. Baldensperger, der Vertreter der vergleichenden Litteraturgeschichte an der Universität Lyon, hat sich der Mühe der Überwachung des Druckes unterzogen. Wir verdanken ihm ausserdem zahlreiche Zusätze und das Schlusskapitel über Stoffgeschichte: *Motifs, thèmes et types littéraires d' origine religieuse, légendaire ou traditionelle.*

Die Anordnung ist dieselbe geblieben, neu hinzugekommen ist ausser dem Beitrag Baldenspergers das Kapitel über Ungarn und das über die Vereinigten Staaten. Die Zusätze zu der früheren Ausgabe geben selbstverständlich nicht bloss das inzwischen Erschienene, sondern tragen auch vieles früher nicht Verzeichnete nach. Der Abschnitt *Italien und Frankreich* und der über *England und Deutschland* sind z. B. um das Vierfache gewachsen. Der Rez. gesteht gerne ein, dass er auch für Gebiete, auf denen er die Forschung ziemlich gut zu überblicken glaubte,

manche ihm entgangenen bedeutsamen Schriften und Aufsätze in Betz fand, und in derselben Lage werden sich auch wohl andere Benutzer des Buches befinden.

Baldensperger beklagt es, dass, von Farinelli abgesehen, nur wenige Forscher Betz durch Lieferung von Beiträgen unterstützten. Möge der Herausgeber späterer Ausgaben mehr tatkräftige Förderung bei den Fachgenossen finden! Vielleicht dürfen schon jetzt einzelne Wünsche für eine solche vorgebracht werden. Texte hatte in der *Einleitung*, wo er sich über den Umfang und die Aufgaben der vergleichenden Litteraturgeschichte aussprach, die Wichtigkeit der Untersuchungen über theoretische Fragen und allgemeine Probleme betont. Ohne eine Vorstellung von den allgemeinen Bedingungen, von denen die Entwicklung der Litteraturen abhängt, und von der Art, wie litterarische Werke geschaffen werden, wird kein Litteraturhistoriker auskommen. Mich berührt daher das erste Kapitel *Études théoriques* als sehr unvollständig. Meines Erachtens hätten Taine und Hennequin und selbst wichtigere Schriften und Aufsätze über sie nicht fehlen dürfen. Mme de Staël fehlte hier schon früher und fehlt auch noch jetzt. Goethes Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* enthält in seinem zweiten Teil: *Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten* ein unerreichtes Muster vergleichender Litteraturbetrachtung; er wird jedoch hier nicht genannt.

Weiter möchte ich zu erwägen geben, ob die rein chronologische Anordnung der Arbeiten praktisch so grosse Vorteile darbietet, dass man den Nachteil in den Kauf nehmen soll, das Zusammengehörige an so und so vielen Orten mühsam zusammensuchen zu müssen. Für Shakespeare in Deutschland und Frankreich hat man besondere Unterabteilungen gebildet: warum aber nicht für Byron und Scott? So findet man die Arbeiten über ihre Beziehungen zu einem und demselben Autor oft an ganz verschiedenen Stellen. Zweifellos hätten sich Unzuträglichkeiten daraus ergeben, dass oft mehrere Autoren zusammen behandelt werden. Indessen hätte die vollständige Anführung an einer Stelle genügt, an den übrigen hätte man bloss darauf zu verweisen brauchen.

Mehr noch stört diese Anordnung in dem Kapitel über vielbehandelte Motive und Stoffe. Die drei Arbeiten über dichterische Darstellungen der Maria Magdalena, die im Laufe von elf Jahren erschienen sind, sind weit von einander getrennt. Ich hebe ausdrücklich hervor, dass mit Hilfe des gewissenhaften und vollständigen *Index méthodique* alle diese Arbeiten über denselben Gegenstand ja mit etwas Suchen gefunden werden können. Indessen hätte man bei einer anderen Anordnung das, was man braucht,

gleich zusammen, während ich mir kaum einen Fall denken kann, wo man von dieser chronologischen Anordnung besondere Vorteile hat.

Ungern vermisse ich auch den *Index alphabétique*. Oft genug bürgt schon der Name eines Mannes dafür, dass seine Betrachtung vergleichend ist, und für den, der weiss, in welcher Richtung seine Arbeiten sich bewegen, ist es mitunter erwünscht, möglichst viele seiner Arbeiten, z. B. alle, die bei Betz verzeichnet sind, übersehen zu können. Ich hatte diesen Wunsch schon oft bei Richard M. Meyer und habe ihn gerade jetzt wieder für B. Croce. Sollten nicht auch schon Andere ähnliche Wünsche gehegt haben? W. W.

RUDOLF IMELMANN, *Layamon*. Versuch über seine Quelle. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1906. VIII und 117 S.

Es verdient alle Anerkennung, dass unsere jungen Anglisten sich Aufgaben stellen, die über das rein englische Gebiet hinausgreifen, die entsprechend ausgedehnte Studien voraussetzen, und deren Lösung nicht bloss der englischen, sondern auch der allgemeinen Litteraturgeschichte zu gute kommt. Dr. Imelmann, Privatdozent der englischen Philologie in Bonn, der sich in der keltischen und altfranzösischen Litteratur wohl orientiert hat, trat an Layamon heran in der Absicht, dessen keltische Quellen, die doch ganz allgemein angenommen wurden, im Einzelnen nachzuweisen. Er fand jedoch sehr bald, dass solche überhaupt nicht existieren und dass man ebensowenig von „keltischen Quellen" bei Layamons *Brut* wie von „dänischen Quellen" bei Shakespeares *Hamlet* sprechen könne. Er begnügte sich jedoch nicht mit diesem negativen Resultat, sondern suchte nun festzustellen, welche Vorlage Layamon denn wirklich gehabt, da ja nur ein Teil seines Werkes auf den *Brut* des Wace zurückgehe. Auf Zimmer gestützt weist er zunächst den früher vielfach angenommenen direkten Einfluss nationaler kymrischer Traditionen zurück: die „britischen" Sagen sind alle aus der Bretagne eingeführt worden und die Vermittler waren die Normannen. Es gelingt ihm dann, eine Anzahl Bearbeitungen der Britengeschichte nachzuweisen, die von Wace abhängig sind, aber daneben noch andere Bestandteile enthalten, die auch bei Layamon wiederkehren. Es sind das der sogenannte *Brut d'Angleterre*, von dem Caxton eine englische Fassung druckte, der von Trautmann dem Schotten Huchown zugeschriebenn Versroman *Mort Arthur*, die Romanze von *Arthour and Merlin* und Jean de Waurin's

Chroniques et istoires: sie alle deuten auf eine von der gewöhnlichen abweichende Waceversion, die vielfach umgestaltet war und durch Zeit- und Ortsangaben und durch stärkere Annäherung an Galfrid erhöhte Glaubwürdigkeit erhalten sollte. Diese Fassung sei dann ferner durch neuen Stoff aus dem *Lancelot* und dem *Tristan* des Thomas erweitert worden.

Der Verfasser versucht dann weiter bis zu jener Waceversion und ihrer Beschaffenheit vorzudringen. Über diesen Teil der Untersuchung wird ein sachkundiges Urteil nur ein Romanist abgeben können. Das Ms. Reg. 13 A. XXI. (Brit. Mus.) bietet in einer Wace-hs. gleich zu Beginn ein Einschiebsel von etwa 7000 Versen, das die Ereignisse bis zur Geburt Arthurs völlig abweichend von Wace, aber übereinstimmend mit Layamon erzählt. Der Verfasser nimmt nun an, diese Fassung sowohl wie der Münchener *Brut* gingen auf den verlorenen ersten Teil von Gaimar zurück, und Layamon habe eine Hs. vorliegen gehabt, die Wace und Gaimar ineinander verarbeitet habe. Mit Gaimar hängen nach ihm auch zusammen ein paar kürzlich im Britischen Museum aufgefundene Bruchstücke eines altfranzösischen *Brut*, die im *Anhang* abgedruckt werden. Eine spätere Bearbeitung habe dann vor allem die romanhaften Zutaten in diese Kontamination hineingebracht.

Man wird die fleissige und sorgfältige Arbeit Imelmanns um so dankbarer begrüssen, als von denen, die sich mit dem Layamon abgeben, nur wenige auf keltischem Gebiet bewandert sind und Theorien über keltische Einflüsse nur ungenügend nachprüfen können. Es ist gut, dass die Frage nach der Art und dem Umfang der keltischen Einflüsse bei Layamon nun eine erschöpfende Antwort gefunden hat, und wünschenswert wäre es, dass auch die Frage nach anderen keltischen Einwirkungen einmal in gleich ernster Weise in Angriff genommen würde. Stopford Brooke, dem niemand ein feines Gefühl für Poesie abstreiten wird, widmet in seinem Buch *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest* eine längere Erörterung dem Einfluss, den die altenglische Dichtung im Norden durch die Berührung mit den Kelten und namentlich den irischen Priestern nach ihm erfahren haben. Er sieht diese Einwirkung unter anderm in *„the infiltration into the northern English character of a more emotional atmosphere of feeling, of a more imaginative way of looking at man and nature, of a more intense sense of life in all things, than the German tribes possessed"* (p. 22). Churton Collins seinerseits erklärt in seinen Vorträgen, wie mir einer seiner Hörer berichtet, *„those weeping Saxons"* hätten ohne keltischen Einfluss

nie eine Litteratur von der Grösse und dem männlichen Charakter der englischen ausbilden können. Matthew Arnold wieder ist der Meinung, das Gefühl für die Form, die Anmut und leichte Beweglichkeit, die die englische Litteratur in höherem Masse als die deutsche besässe, hätte der schwerfällige germanische Geist nur durch die Beimischung eines keltischen Elementes in England erhalten. Kurz, man würde finden, dass von denen, die am nachdrücklichsten das Wirken des keltischen Geistes in der englischen Litteratur behaupten, nicht zwei darin übereinstimmen, wie dieser sich geäussert haben soll. Vielleicht dürfen wir die Hoffnung hegen, dass eine rüstige jüngere Kraft uns auch einmal eine vergleichende Charakteristik der keltischen und germanischen Dichtung Grossbritanniens im altenglischen Zeitraum gibt, die zum mindesten das Gute hätte, dass sie die Erörterung der ganzen Frage auf eine wissenschaftliche Grundlage stellte. Falls es dazu kommt, möchten wir schon jetzt den Wunsch aussprechen, dass alle keltischen Zitate auch zugleich in Übersetzung mitgeteilt würden und dem nicht keltisch gebildeten Leser seine Unwissenheit nicht so schmerzlich zum Bewusstsein gebracht würde, wie es in dem vorliegenden Schriftchen zwei-, dreimal geschieht.

Vielleicht darf hier auch noch eine andere Kleinigkeit zur Sprache gebracht werden. Bei Brandl und seinen Schülern begegnen öfters Ausdrücke wie „Elisabethzeit", „Shakespearezeit", die „Gowerwerke" usw. So auch spricht Imelmann einmal von „Urkunden der Johannzeit". Der Rez. steht wohl nicht allein, wenn er erklärt, dass es nach seinem Sprachgefühl „Die Zeit der Elisabeth", „Die Zeit Shakespeares oder Johanns", „Die Werke Gowers" heissen müsste.

Freiburg i. Br. im Juni 1906. W. Wetz.

The Journal of American Folklore, ed. by *ALEXANDER FRANCIS CHAMBERLAIN*. Vols XVI—XVIII.

Vol. XVI.

No. LX. Jan.—March 1903. 1. H. Pittier de Fábrega: Folk-Lore of the Bribri and Brunka Indians in Costa Rica (sieben Erzählungen, sechs heidnische, eine christliche). — 2. Alice C. Fletcher: Pawnee Star Lore. — 3. F. A. Golder: Tales from Kodiak Island (fünf Erzählungen). — 4. Roland B. Dixon: System and Sequence in Maidu Mythology (eine Art Schöpfungsepos, Verhältnis der östl. und westl. Stämme beleuchtend). — 5. M. R. Harrington: Shinnecock Notes. — 6. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore (unter den erwähnten Büchern verdient weitere Beachtung Leland and Prince: *Kulóskap the Master and other Algonkian Poems*. NY. 1902). — 7. Fourteenth Annual Meeting of the American Folk-Lore Society. — 8. Notes and Queries. — 9. Bibliographical Notes

(darunter: Maynadier: *The wife of Baths Tale:* Its Sources and Analogues, London, David Nutt 1901).

No. LXI. April—June 1903. 1. James Mackintosh Bell: The Fireside Stories of the Chippwyans (Poet. Naturinterpretation, Tiergeschichten). — 2. F. A. Golder: Tales from Kodiak Island, II. (fünf weitere Erzählungen, vgl. No. LX). — 3. Frank G. Speck: A Pequot-Mohegan Witchcraft Tale. — 4. J. Dyneley Prince: The Name „Chahnameed"(= Fresser). — 5. George Bird Grinnell: A Cheyenne Obstacle Myth. — 6. Alexander F. Chamberlain: Contributions towards a Bibliography of Philippine Folk-Lore. — A. F. C. and J. C. C. Record of American Folk-Lore. — 8. Notes and Queries. — 9. Bibliographical Notes.

No. LXII. July—Sept. 1903. 1. Howard Barrett Wilson: Notes on Syrian Folk-Lore Collected in Boston. — 2. Charles Peabody: Notes on Negro Music (vgl. Bücher: Arbeit und Rhythmus). — 5. George Wharton James: The Legend of Tauquitch and Algoot. — 4. George A. Dorsey: Wichita Tales II (eine Geschichte). — 5. J. W. Chapman: Athapascan Traditions from the Lower Yukon (sechs Geschichten). — A. F. C.: Record of Philippine Folk-Lore .— 7. Notes and Queries. — 8. Bibliographical Notes.

No. LXIII. Oct.—Dec. 1903. 1. Alexander F. Chamberlain: Primitive Woman as Poet (bildet eine Ergänzung zu Bruchmann. *Poetik,* D, p. 56ff und Bücher: *Arbeit und Rhythmus*[3]) Cap. VIII, p. 378ff. Nicht streng an das Thema gehalten, Frauendichtung überhaupt behandelt [mit Ausschluss der Moderne]; denn Sappho, Corinna, Marie de France, Roswitha, die Ava, endlich die „göttliche Karschin" sind doch wohl keine „primitive women".). — 2. Frank Russel: A Pima Constitution. — 3. James Cleland Hamilton: The Algonquin Manabozho and Hiawatha (Tennysons Quelle nicht d. Iroquois, amerikan. im engeren Sinn, sondern kanadisch). — 4. W. W. Nevell: Sources of Shakespeare's Tempest. (Frage v. Skakespeares Verhältnis zu Ayrers *Comedia von d. schönen Sidea* behandelt, gemeinsame Quelle angenommen. Nichts wesentlich neues beigebracht. Das zugrunde liegende „Lady Featherflight"-Motiv [vgl. J. of A. F. L. VI 1893, p. 54—56) wird nach verschiedenen Richtungen weiterverfolgt und gezeigt, was bei Ayrer und Shakespeare davon übrig geblieben ist. Die übersetzten Stellen sind b. Goedeke-Tittmann: I. p. 253, z. 167—243; II. p. 263, z. 193—249; III. p. 272, z. 150—213; IV. p. 275, 3 Act, z. 1—70. Die Übersetzung ist ziemlich frei, sehr gekürzt, und verwischt die Ursprünglichkeit und volkstüml. Derbheit Ayrers stark. Auch die Inhaltsangabe ist ungenau. Warum ist aus Ela, der Bauernmagd und dem Schatz des Müllers sein Weib gemacht? Wenn es weiter heisst: „all the women, one after an other, come to the well and make the rame mistake", so ist das nicht richtig; denn es kommen tatsächlich nur die zwei; Jan Molitor, von S.s Vater auf die Suche geschickt, findet diese dann während er heimgeht, um das zu melden, nimmt sie Dietrich, der Schuster (hier „tanner") mit heim und steckt sie in die Kleider seiner Frau. Ferner hat Engelbrecht nicht, wie es hier dargestellt ist, S. gleich vergessen, sondern erzählt seinem Vater sofort von seiner Gefangenschaft und seinem Verlöbnis und will sie holen lassen. Auch die ihm von seinem Vater zugedachte neue Braut weiss darum und fürchtet blossgestellt zu werden. Später wird das Vergessen allerdings vorausgesetzt, sodass trotzdem die Hochzeit stattfindet, und Sidea Engelbrecht den Trunk reicht, worauf er sich anklagt, er habe sie vergessen!). — 5. Phillips Barry: The Ballad of Lord Randal in New England (sechs Fassungen

mitgeteilt, z. T. mit Noten). — 6. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 7. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 8. Howard Barrett Wilson (Nachruf). — 9. Henry Carrington Bolton (Nachruf). — 10. Local Meetings and other Notices. — 11. Bibliographical Notes (darunter Hinweis auf Am. J. of Phil. XXIII 1902, p. 261 82 u. 361—87, K. F. Smith: *The Tale of Gyges and the King of Lydia*).

Vol. XVII.

No. LXIV. Jan.—March 1904. 1. Franz Boas: The Folk-Lore of the Eskimo (hauptsächlich die östlichen Stämme behandelt. Heroengeschichten, Stammesstreitigkeiten, völkerpsychologisch wichtig.). — 2. Livingston Farrand: The Significance of Mythology and Tradition (behandelt die Frage der Berechtigung von Mythologie und Volkskunde als selbständige Wissenschaften. Schwierigkeit der Beurteilung von Zusammenhang und gegenseitiger Beeinflussung der Sagenstoffe bei verschiedenen Völkern, ähnlich wie in der vergleichenden Literaturgeschichte. Dazu kommt, dass die Mythensammler oft dilettantische Kuriositätensammler sind, ohne Methode und mit mangelhafter Beobachtung. Abhilfe dagegen sollen klare Erfassung des Endziels und Bekanntschaft mit den Methoden anderer Wissenszweige schaffen. Dann wird die Wichtigkeit von Mythologie und Tradition selbst für speziell ethnologische Fragen gezeigt; auch für die Einzel- und Rassenpsychologie wichtig, weil sich der Erfahrungsgehalt eines Volkes in seiner Tradition spiegelt. Die Schaffung einer definitiven Methode soll die bis jetzt unselbständige Hilfswissenschaft der Volkskunde zu einer selbständigen Wissenschaft erheben.). — 3. Roland B. Dixon: Some Shamans of California. — 4. Alexander F. Chamberlain: Race-Character and Local Color in Proverbs (Yoruba und Negerenglische Sprüchwörter mit geläufigen, englischen Sprüchwörtern zusammengestellt [die natürlich häufig dieselben sind wie im Deutschen]. Manchmal ist die Entsprechung des engl. und negerengl. doch recht gering!). — 5. A. L. Kroeber: A Ghost Dance in California. — 6. M. Clavel: Items of Folk-Lore from Bahama Negroes. — 7. William Wells Newell: The Ignis Fatuus, its Character and Legendary Origin (von Negern übernommene Erzählung europäischen Ursprungs, mit geringen Abweichungen, vgl. z. B. Grimms Märchen 81 und 82 und Wuttke, Deutscher Volksaberglaube; Hans Sachs, Fastnachtsspiel v. St. Peter und dem Bauern 1551). — 8. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 9. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 10. Fifteenth Annual Meeting of the American Folk-Lore Society. — 11. Eighth Memoir of the American Folk-Lore Society. — 12. Notes and Queries (darunter: Volkskunde an deutschen Universitäten). — 13. Bibliographical Notes.

No. LXV. April—June 1904. The Long Hidden Friend, by John George Hohman With Introduction and Notes by Carleton F. Brown (Abdruck eines 1809 v. J. G. Hohmann, einem Deutschen in Pennsylvanien verfassten, Zauberbuches, das noch jetzt von Zauberdoktoren neben dem siebenten Buch Mosis benutzt wird. Die englische Ausgabe ist eine mangelhafte Übersetzung einer verlorenen deutschen Ausserdem ist eine spätere deutsche Fassung erhalten. Die Frage nach den Quellen hat der Verfasser, wie er selbst zugibt, nur angeschnitten. Inhaltlich zeigt sich eine oft sehr nahe Verwandtschaft mit altgermanischen Zaubersprüchen.).

No. LXVI. July—Sept. 1904. 1. George A. Dorsey: Wichita Tales III. — 2. Alexander F. Chamberlain: Proverbs in the Making: Some Scientific Commonplaces (handelt von „what the Germans call“ „geflügelte Worte“. Eigentlich sind

aber meist nicht „geflügelte Worte", sondern mehr, was wir „Gedankensplitter" nennen. Leider sind die Belegstellen nicht näher angegeben!) — 3. William Wallace Tooker: Algonquian Names of some Mountains and Hills. — 4. S. C. Simms: Traditions of the Sarcee Indians (zwei Erzählungen). — Frank G. Speck: Some Mohegan-Pequot Legends (drei Geschichten, wovon die ersten zwei von Chahnameed, dem Fresser, eulenspiegelartig). — 6. Constance Goddard Du Bois: Mythology of the Mission Indians (verschiedene Versionen eines aus dem Spanischen übersetzten Schöpfungsmythus) — 7. Eighth Memoir of the American Folk-Lore Society, George A. Dorsey: Traditions of the Skidi Pawnee (90 Geschichten, z. T. Prosaepen bildend; bemerkenswert der Einfluss christlicher Ideen). — 8. James Mooney: The Indian Naval Cord. — 9. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 10. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 11. A. F. C.:.Record of Philippine Folk-Lore. — 11. Alexander F. Chamberlain· In Memoriam Frank Russell. — 13. Notes and Queries. — 14. Bibliographical Notes.

No. LXVII. Oct.—Dec. 1904. 1. Constance Goddard Du Bois: The Story of the Chaup (= Meteor). A Myth of the Diegueños. — 2. Franz Boas: Some Traits of Primitive Culture (Einfluss des „usus" auf Anschauung des Einzelnen. besonders bei einfachen Kulturverhältnissen. Assoziierung von Ideengruppen, die an sich nichts miteinander zu tun haben. Konservatismus der Naturvölker). — 3. C. Staniland Wake: Traits of an Ancient Egyptian Folk-Tale Compared with those of Aboriginal American Folk-Tales (1001 Nacht, Joseph u. Potiphars Weib). — 4. W. J. Wintemberg: French Canadian Folk-Tales (drei Geschichten). — 5. Alexander F. Chamberlain: Proverbs in the Making: Some Scientific Commonplaces. II. — 6. Arthur Stanley Riggs: The Drama of the Filipinos (vier Arten: 1. Prehistoric, bis 1521; 2. Religious, 1520 bis jetzt; 3. Moro-Moro, or Middle Period, 1750 bis um 1876 und bis jetzt; 4. Seditious, or anti-American, seit 1898. Erste Klasse behandelte Taten der Götter, wenig bekannt, weil von Spaniern vernichtet. Die religiösen Stücke sind weitergebildete Mirakelspiele zu Bekehrungszwecken, teils Original, teils aus dem lat. übersetzt, im Eingeborenendialekt. Die Moro-Moro-Spiele behandeln die Kämpfe zwischen Christen und Mohammedanern, voll von fabelhaften Abenteuern. Ein typisches Beispiel, Pedro a Paternos: *Magdapio, or Fidelity Rewarded*, z. T. musikalisch, wird ausführlich analysiert, dann noch weitere Daten über das Filipino-Theater gegeben. Von der letzten Gattung, die wieder in zwei Unterarten zerfällt, nicht aufgeführte Zeitungsdramen und nicht aufgezeichnete, nur gespielte Dramen, werden Beispiele gegeben.). — 7. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 8. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 9. Local Meetings and other Notices — 10. Officers and Members of the American Folk-Lore Society. — 11, Index to Volume XVII.

Vol, XVIII.

No. LXVIII. January—March 1905. 1. George Lyman Kittredge: Disenchantment by Decapitation (Thema mit spezieller Beziehung auf die beiden me. Romanzen *The Earl of Carlisle* und *The Turk and Gawain* behandelt). — 2. Hubert H. S. Aimes: African Institutions in Amerika. — 3. William Wells Newell: The Passover Song of the Kid and an Equivalent from New England (alle die zahlreichen europäischen Versionen auf afrz. Wurzel zurückgehend, von Europa dann nach anderen Weltteilen gewandert. Interessant, weil sich hier der Unterschied in der Methode der Komposition bei Litteratur und Volkskunde zeigt.). —

4. Phillips Barry: Some Traditional Songs (aus einem Pamphlet: [zwölf] Family Songs, compiled by Rosa S. Allen usw. [angegeben p. 59, Anm.], werden vier behandelt; 1. *The Elfin Knight*, 2. *The Ram of Darby*, 3. *The Quakers Wooing*, 4. *The Twelve days of Christmas*). — 5. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 6. Sixteenth Annual Meeting of the American Folk-Lore Society. — 7. Local Meetings and other Notices. — 8. Bibliographical Notes.

LXIX, April—June 1905. 1. A. L. Kroeber: Wishosk Myths (25 Schöpfungs-, Kulturheros- und Tiergeschichten). — 2. John R. Swanton: Explanation of the Seattle Totem Pole. — 3. Alexander F. Chamberlain: Mythology of Indian Stocks North of Mexiko, I. — 4. Phillips Barry: Traditional Ballads of New England. I. (im ganzen 14 Balladen aus Childs Ausgabe in 66 Versionen. 1. *The Golden Vanity*]Ch. V, 135ff, zwei Versionen]. 2. *Lord Thomas and Fair Annet* [Ch. II, 179, 1 V.]. 3. *The Two Sisters* [Ch. I, 119, 2 V.]. 4. *Lady Isabel and the Elf-Knight* [Ch. I, 22, 1 V.]. 5. *The George Aloe and the Sweepstake* [Ch. V, 133, 1 V.]. 6. *Henry Martin* [Ch. IV, 393, 1 V.]. 7. *The Mermaid* [Ch. V, 148, 1 V.]. 8. *Captain Ward and the Rainbow* [Ch. V, 143, 1 V.]). — 5. Fred Swindlehurst: Folk-Lore of the Cree Indians (sieben Geschichten). — 6. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 7. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 8. A. F. C.: Record of Philippine Folk-Lore. — 9. John H. Hinton. — 10. Notes and Queries. — 11. Local Meetings and other Notices. — 12. Bibliographical Notes.

No. LXX. July—September 1905. 1. Crawford H. Toy: Mexican Human Sacrifice. — 2. Helen S. Thurston: Riddles from Massachusetts. — 8. William Jones: The Algonkin Manitou. — 4. Phillips Barry: Traditional Ballads in New England. II. (9. *The Gypsy Laddie* [Ch. IV, 61, 7 V.]. 10. *Lord Randall* [Ch. I, 151, 17 V.). 11. *The Demon' Lover* [Ch. IV, 360, 1 V.]. 12. *Young Beichan* [Ch. I, 454, 1 V.]. 13. *The Elfin-Knight* [Ch. I, 6, 4 V.]). — 5. F. A. Golder: Aleutian Stories (sechs Geschichten). — 6. Telemaco M. Borba: Caingang Deluge Legend. — 7. George A. Dorsey: Caddo Customs of Childhood. — 8. George Williamson: Superstitions from Louisiana. — 9. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 10. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 11. W. W. N.: In Memoriam: Washington Matthews. — 12. Recent Folk-Lore Meetings in California. — 13. Notes and Queries. — 14. Bibliographical Notes.

No. LXXI. October—December 1905. 1. Clark Wissler: The Whirlwind and the Elk in the Mythology of the Dakota. — 2. L. Francis La Flesche: Who was the Medicine Man? — 3. Mrs. R. F. Herrick: Cupid's Arrow (Gedicht, v. England nach Amerika gekommen). — 4. J. R. Walker: Sioux Games I. — 5. Phillips Barry: Traditional Ballads in New England (14. *Lord Lovell* [Ch. II, 204, 3 V.]. 15. *Bonnie James Campbell* [Ch. IV, 142, 1 V.]. 16. *The Hunting of the Cheviot* [Ch. III, 303, Melodie]. 17. *Our Goodman* [Ch. V, 88, 1 V.]. 18. *Young Hunting* [Ch. II, 142, Melodie]. 19. *The Brown Girl* [Ch. V, 166, Melodie]. 20. *Springfield Mountain* [10 V.] Addenda 6. *Henry Martin*, 1 V., *Lord Randall*, 1 V.]). — 6. A. L. Kroeber: California Branch of the American Folk-Lore Society. — 7. Notes and Queries. — 8. Local Meetings and other Notices. — 9. Bibliographical Notes. — 10. Officers and Members of the American Folk-Lore Society. — 11. Index to Volume XVIII.

Freiburg i. Br. Arthur Koelbing.

A5

